grumo

ISSN 1667-3832

grumo

Consejo Editorial

Italo Moriconi (Rio de Janeiro)
Gonzalo Aguilar (Buenos Aires)
Florencia Garramuño (Buenos Aires)
Denilson Lopes (Rio de Janeiro)
Beatriz Resende (Rio de Janeiro)
Silviano Santiago (Rio de Janeiro)
Raúl Antelo (Florianópolis)
Adriana Rodriguez Pérsico (Buenos Aires)
Idelber Avelar (New Orleans)
Reinaldo Ladagga (Pennsylvania)
Luz Rodriguez Carranza (Leiden)
Jens Anderman (Zurich)
Ellen Spielmann (Berlín)
Lucia Sá (Manchester)
Karl Erik Schøllhammer (Rio de Janeiro)
Tamara Kamenszain (Buenos Aires)
Evando Nascimento (Rio de Janeiro)
Célia Pedrosa (Rio de Janeiro)

Staff

Editores
Mario Cámara (Buenos Aires)
Diana Klinger (Rio de Janeiro)
Paula Siganevich (Buenos Aires)
Paloma Vidal (São Paulo)

Editores asistentes
Mariane Tavares
Adriana Kogan
Matheus Trunkle

Corrección
Alberto Magno

Concepto gráfico y producción
Esteban Javier Rico

Producción Editorial
Grupo KPR

Diseño Gráfico
Grupo KPR (www.kpr.com.ar)

Correspondiente
Ezequiel Cámara (Mar del Plata)

Contacto con Grumo
grumo@salagrumo.com

mario_camara@hotmail.com
palomavidal@yahoo.com
dianaklinger@gmail.com
psiganevich@hotmail.com

Las revistas y los libros de Grumo
pueden ser solicitados a través de :
mario_camara@hotmail.com
grumo@salagrumo.com

Sitio
www.salagrumo.org

Índice

EL PUEBLO COMO LABERINTO: ACECHANZAS Y ABANDONOS
Dossier

10 Presentación
12 *Las villas miseria en el cine argentino: un elefante oculto atrás del vidrio*
Gonzalo Aguilar
18 *Estética de lo colectivo*
Graciela Montaldo
24 *Fuera de campo, algunos apuntes sobre El estudiante de Santiago Mitre*
Mario Cámara

ESTÉTICAS DE LA CALLE
Dossier

Colaboración: María Laura Nieto

36 Presentación
38 *Memoria del presente. Representaciones de la crisis en Argentina*
Brian Holmes
46 *Entrevista a Magdalena Jitrik: "Yo soñaba con un taller que se convirtiera en una fuente de trabajo"*
María Laura Nieto y Paula Siganevich
56 *Net.art iconoclasista y experiencia popular urbana*
Alicia Montes

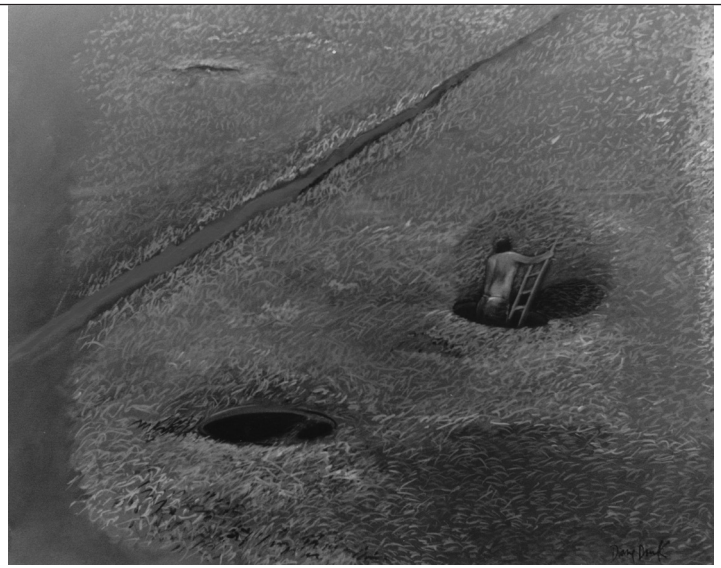
EN CLAVE AFECTIVA
Dossier

70 Presentación
72 *Moriá*
Marcos Natali
78 *¿Yo te conozco a vos?*
Modos de la intimidad en dos novelas contemporáneas
Paloma Vidal
84 *Sobre a (im)possibildade de alcançar o outro*
Diana Klinger
90 *O alumbramento e o mundo ao redor: o cosmopolitismo nos pequenos gestos*
Denilson Lopes
96 *Miedo, subjetividad y capitalismo. Notas para una genealogía del terror*
Fermín Rodríguez

RESEÑAS

104 Sobre *¡AFUERA! Arte en espacios públicos.*
Mónica Farkas, Carolina Yedrasiak y Esteban Javier Rico
110 Sobre *Janelas indiscretas. Ensaios de crítica biográfica*, de Eneida de Souza
Mónica Bueno
114 Sobre *La sucesión*, de Cynthia Edul
Claudia Torre
116 Sobre *Baquelita*, de Víctor Godgel
Diana Klinger

Imagen de tapa



Sobre la autora: Diana Dowek nace en Buenos Aires en 1942. Trabaja y reside en Argentina. Estudia en la Escuela Nacional de Bellas Artes Manuel Belgrano y Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón. Integra el grupo Postfiguración entra 1979 y 1983, con Jorge Alvaro, Mildred Burton, Norberto Gómez, Elsa Soibelman y Alberto Heredia. Como artista militante por los Derechos Humanos, ha contribuido a organizar diversas exposiciones en torno a esta temática. Forma parte de Artistas Plásticos Solidarios junto a Luís F. Noé, León Ferrari, Ricardo Longhini, Adolfo Nigro, Juan C. Romero y Ana Maldonado.
En 1989, Amnistía Internacional imprime dos de sus serigrafías para ilustrar su campaña por los derechos humanos. Es miembro fundadora de AAVRA, Asociación de Artistas Visuales de la República Argentina, donde actualmente se desempeña como secretaria general. Poseen obras suyas colecciones y museos oficiales y privados del país y del exterior.

Sobre la imagen:

"Los topos", 1980.
Pintura acrílica s/tela.
0,80 x 1,00 mts.

DOSSIER

EL PUEBLO COMO LABERINTO: ACECHANZAS Y ABANDONOS

Presentación

Un fantasma parece recorrer Latinoamérica, el significante "pueblo", y sus significantes aledaños como "multitud" o "colectivo" entre otros, ha reaparecido con fuerza en nuestro presente: manifestaciones, programas revolucionarios, invocaciones y críticas pueden leerse en los medios de comunicación, escucharse en las calles. Desde perspectivas diferentes este dossier se propone una reflexión en torno a sus modalidades de aparición en diferentes objetos culturales del presente.

El texto de Gonzalo Aguilar recorre una serie de representaciones cinematográficas de la segunda mitad de los años cincuenta y de los años sesenta a efectos de contraponerlas a tres producciones recientes, *El Rostro de la Dignidad, memoria del M.T.D. de Solano* (grupo Alavío, 2001), *Estrellas* (Federico León y Marcos Martínez, 2007) y *Elefante blanco* (Pablo Trapero, 2012) y observar si efectivamente se han producido transformaciones en los modos en que la villa ha sido representada por el cine. De este modo son revisadas las promesas de modernización y el compromiso político como formas estéticas que conducen la representación al estereotipo del que se pretende escapar. La excepción a estos dos modos, propone Aguilar, es la propuesta culturalista que aparece en Estrellas, que permite repensar con más dinamismo el funcionamiento de los estereotipos en las villas y en la sociedad del espectáculo. Sus tácticas, de todos modos, son de supervivencia, y aunque tengan la virtud de poner en evidencia la politicidad propia de la cultura, terminan suprimiendo los lazos de dominación y el antagonismo que supone enfrentarlos.

El texto de Graciela Montaldo se ocupa de reflexionar sobre la obra de teatro de Federico León, *Multitudes* (2012), y sobre el documental de Nicolás Prividera, *Tierra de padres* (2012). Montaldo parte de la hipótesis de que ambas obras se enfrentan al núcleo más problemático de toda teoría sobre el pueblo: la relación entre los líderes y las masas, y también en los modos de articulación de lo colectivo. En relación a Multitudes, se sostiene, lo colectivo se articula en la falta, que es la pelea que separa a los grupos de hombres y mujeres. Nada allí hace referencia al pueblo; en su lugar aparece la forma primitiva del número, de lo comunitario como lo que se construye pero que no busca una forma definitiva, sino el rearmado de sus partes según las alianzas de coyuntura que se traman entre los grupos. Y respecto a *Tierra de padres*, Montaldo afirma que el documental nos coloca frente a la idea de un colectivo, un pueblo, que siempre ha sido dicho, para también decirlo en esa película. Así, el filme, en tanto pretendida expresión de los vencidos, en una forma de atacar a la elite con sus propios discursos, un juicio sumario a través de la palabra y los monumentos, todo aquello que la memoria cultural preservó y de lo que no habrá que desprenderse sino mantenerlo como espacio de permanente crítica, deconstrucción, para asaltarlo constantemente con intención colonizadora.

Si estas articulaciones son interesantes es, precisamente, porque la idea de lo colectivo y la comunidad están en proceso de redefinirse y en esa redefinición no interviene solo la política; interviene, muy claramente, la estética. El mundo de la política no ha podido eludir la coacción; el de la estética, en cambio, puede probar otras formas de interacción.

Por último, el texto de Mario Cámara focaliza en el film de Santiago

Mitre, *El estudiante* (2011), para observar allí el retorno, y las modalidades de ese retorno, de las multitudes al cine argentino. La hipótesis del artículo es que, paradójicamente, se trata de un retorno que constituye también un repliegue. Para reflexionar sobre esas cuestiones el texto se articula en torno a tres ejes: la configuración visual que la multitud adquiere en diferentes momentos de la trama y los sentidos que de allí se desprenden; las referencias a la historia política argentina, sus modalidades enunciativas y el papel que los liderazgos y las multitudes juegan en esas referencias; y, por último, un análisis de esa figura de aprendiz y potencial líder que es Roque, y la resolución que se propone como culminación de ese aprendizaje.

Las villas miseria en el cine argentino: un elefante oculto detrás de un vidrio

Gonzalo Aguilar

La crisis de 2001 dotó de un nuevo tipo de visibilidad a las villas miserias de la ciudad de Buenos Aires: ya no solamente eran registradas por los medios masivos (que tendían a criminizarlas) ni por su crecimiento demográfico (que desde entonces no se detuvo) sino que se manifestaban en los pobres que recorrían la ciudad buscando cartones entre la basura. Esta situación le dio una dimensión inédita a un fenómeno que no era totalmente nuevo: la presencia de la villa (con los pobres como su sinécdoque) se sentía en la ciudad, en todas sus calles y en todos sus rincones. Un hecho bastante inusual para una cultura que siempre intentó mantener a las villas aisladas e invisibilizadas. "Como siempre, –escribe Adrián Gorelik– Buenos Aires capital veía como ajeno todo aquello que quedaba afuera de sus límites de 'ciudad europea' y, por lo tanto, identificaba como 'invasión' la aparición de algunos de esos rasgos de otredad (la pobreza, la informalidad, la marginalidad)".[1] Con una velocidad cultural que sólo proporcionan los momentos de crisis, rápidamente surgieron nuevos tipos asociados a la villa. Ya no estaban solamente los tradicionales como el ciruja, el cura villero o el puntero, sino que aparecían otros nuevos como el pibe chorro, el transa (el tráficante de drogas), el tumbero y, principalmente, el cartonero y el piquetero. Tanto el cartonero como el piquetero avanzaban sobre el territorio urbano y ponían en cuestión la idea de frontera haciendo la presencia de las villas y de los pobres algo visualmente apremiante que ya no admite su supresión. Las villas habían 'llegado' para quedarse y el sueño de la erradicación (sea por medio de la modernización, la revolución o el autoritarismo, como sucedió en la última dictadura) ya no era posible. Como dice María Cristina Cravino, se derrumbó el "mito del ascenso social" y si antes "salir de la villa era lo más importante, ahora lo más importante es quedarse y mejorar las condiciones". La transformación del paisaje urbano que trajo la crisis del 2001 no fue un fenómeno pasajero sino que hizo de la ciudad de Buenos Aires algo muy distinto a lo que era anteriormente. La perspectiva de que la pobreza podía llegar a desaparecer se esfumó y las villas eran una realidad con la que había que aprender a convivir.

El cine argentino siempre tuvo una fuerte tradición de realismo social y, obviamente, no dejó de registrar los acontecimientos producidos por la crisis del 2001, ayudado por la aparición de nuevas tecnologías que le permitían moverse ágilmente por toda la ciudad, retratar documentalmente las nuevas situaciones y hacer filmes de emergencia. Desde entonces, las villas miserias se transformaron en protagonistas de un gran número de películas que van desde documentales de investigación como *Cartoneros* de Ernesto Livon-Grosman de 2009 al videoactivismo militante de los grupos piqueteros –con *El Rostro de la Dignidad, memoria del M.T.D. de Solano* (grupo Alavío, 2001), *Piqueteros... Un fantasma recorre la Argentina* (Ojo Obrero, 2001), *Argentinazo, comienza la revolución* (Ojo Obrero, 2002), *Por un nuevo cine en un nuevo país* (ADOC-Myriam Angueira y Fernando Krichmar, 2002), *Piqueteros carajo! (la masacre de Puente Pueyrredón)*, (Ojo Obrero, 2002) entre muchos otros–; desde grandes producciones que se integran al cine global de la miseria (como *Elefante blanco* de Pablo Trapero de 2012) hasta películas de autor (*Bonanza en vías de extinción* de Ulises Rosell de 2011 o *Estrellas* de Federico León y Marcos Martínez realizado

en 2007), pasando por el renacimiento del cine militante de los sesenta en la trilogía de Fernando "Pino" Solanas: *Memorias del saqueo* (2004), *La dignidad de los nadies* (2005) y *Argentina latente* (2007).

De entre estas producciones, me interesan particularmente *Elefante blanco*, un representante del cine global de la miseria, la película piquetera *El rostro de la dignidad* y el documental del nuevo cine argentino *Estrellas*. Entre 2001 y 2004 hubo un auge del videoactivismo y se realizaron muchos films y hasta se hizo un festival de cine piquetero en una sala del centro de la ciudad: *El rostro de la dignidad* fue realizada por el MTD (Movimiento de Trabajadores Desocupados) de Solano y la productora Alavío. Mientras el cine piquetero se debilitó en los últimos años con el apaciguamiento del conflicto político, el nuevo cine argentino siguió produciendo durante toda la década films referidos a las villas: *Estrellas* de Federico León, de 2007, es un documental que cuenta la historia de Julio Arrieta, un representante artístico de los actores de la villa 21 de Barracas. Este año, el director Pablo Trapero –uno de los referentes más importantes del nuevo cine argentino– se asoció con la productora Patagonik para hacer un film que se integra al cine global de la pobreza: *Elefante blanco*, que cuenta la historia de Julián, un cura interpretado por Ricardo Darín que hace trabajo social en una villa de Buenos Aires.

Pese a que el ocultamiento de la villa miseria es una marca de la cultura porteña, el cine argentino se preocupó por darle visibilidad y este rasgo de antagonismo en relación al imaginario urbano dominante no es nuevo; es más, surge en el mismo momento en que el Estado, las ciencias sociales y la literatura las reconocen como fenómeno urbano y las dotan de una fisonomía propia. Después de la caída del peronismo, en la segunda mitad de la década del cincuenta, se hacen los primeros censos, se crea la Comisión Nacional de la Vivienda, surgen las primeras agrupaciones políticas y comunitarias villeras y se estrenan tres largometrajes que tienen como tema principal la vida en las villas de emergencia. Estos son *El secuestrador* (1958) de Leopoldo Torre Nilsson, *El candidato* (1959) de Fernando Ayala y, sobre todo, *Detrás de un largo muro* (1958) de Lucas Demare. También aparecen jóvenes directores que, en sus cortometrajes documentales, toman a la villa como uno de sus temas privilegiados: *Buenos Aires* de David José Kohon es de 1958 y *Tire die* de Fernando Birri, fue realizada en 1960. No es que antes no hubiera habido intentos de visibilizar un fenómeno que surge en los años treinta, pero el único caso conocido fue hecho durante la época del peronismo y con resultados problemáticos: *Suburbio* de León Klimovsky fue censurada por el gobierno (el director se vio obligado a filmar un nuevo final) y su título muestra la inexistencia de un término que permitiera aislar con nitidez a las villas y darle autonomía. El título *Suburbio* se origina en realidad en un guion que había escrito Jorge Luis Borges con Ulyses Petit de Murat en los años treinta y se refería a la zona urbana de la ciudad en la que dominan la valentía y el coraje; en la versión de 1951, *suburbio* remite a la pobreza y a la zona urbana del delito y de la traición. El término técnico, "villa de emergencia", aparece después de 1955, y el más popular "villa miseria" recién en 1958, en el título de una novela: *Villa miseria también es América* de Bernardo Verbitsky. Ese mismo año, *Detrás de un largo muro* incorpora el término a sus diálogos. La oposición entre visibilidad y ocultamiento se mantiene durante mucho tiempo, a tal punto que una de las villas más importantes, en la que transcurre *Elefante blanco*, fue cercada por un muro durante la última dictadura militar y recibió el nombre que aún hoy posee: Ciudad oculta. Sin embargo, esta lógica comenzó a resquebrajarse a partir del retorno de la democracia para, menos de una década después, debilitarse en una sociedad en la que todo es espectacularizado, incluidas, por supuesto, las villas. A partir de 2001, la cuestión no pasa por mostrar o no mostrar sino por cómo hacerlo.

Me pregunto si el régimen de visibilidad de la villa miseria que surge después del 2001 se diferencia del establecido en los años cincuenta y sesenta, o más bien repite y recupera varios de sus tópicos y tipos. Cómo el cine configura la forma de la villa y su lugar en la ciudad y cómo se relacionan los nuevos tipos que surgieron después del 2001 (como los piqueteros) con los más tradicionales, como el cura villero o el puntero. Cuál es la mirada que se construye en este cine y cómo produce formas de subjetivación en relación con las villas y sus habitantes. Hasta qué punto las narraciones sobre las villas y los tipos que retrata no se transforman en estereotipos y cómo debemos tratar con estos estereotipos que, en la sociedad del espectáculo en la que vivimos, se diseminan y proliferan día a día.

I. Ciudad

El título del primer film sobre la villa miseria, *Detrás de un largo muro*, traza

una frontera (el largo muro) que, siguiendo lo que dice Licia do Prado Valladares para el caso de las *favelas* brasileñas, instaura su separación como lugar absolutamente específico y singular, homogeneizado a partir de una "categoría unívoca" y estigmatizado como sinónimo de pobreza.[2] El muro separa a la villa de la ciudad y la vincula al campo con el que se mezcla y confunde. Los espacios vacíos son subrayados por la puesta en escena como si se advirtiera sobre la inversión del proceso civilizatorio: ahora es el campo el que invade la ciudad, el barro y los matorrales los que sustituyen al asfalto. Un personaje de *Detrás de un largo muro* que viene del campo se queja diciendo: "allá por lo menos el barro era limpio", y un personaje de *El candidato* lo expresa en relación a la procedencia de los habitantes: "Antes bailaban tango, ahora bailan chamamé". *Detrás de un largo muro* comienza en el campo y la primera imagen del film es la de un camión que transporta vacas y que lleva el nombre de Argentina en grandes letras: como si la modernidad no hubiera debido separarse nunca de su sustrato agrícola-ganadero (de hecho, llega a comparar a la gente que va a la ciudad a vivir a los barrios de emergencia con las vacas que van al matadero). Pero los espacios vacíos expresan también cierto respiro, la idea de que la salida todavía es posible, de que el espacio de la construcción precaria y mísera todavía no ocupó la totalidad de la vida. Así como visualmente la villa se recorta separada de la ciudad y como continuidad del campo, en términos narrativos se opone a un núcleo de identidad central de Buenos Aires: el barrio. En las historias que cuenta el cine, la villa destruye los lazos afectivos que definen en el imaginario a la comunidad barrial. Esto lo aleja todavía más de la ciudad a la vez que supone una dimensión ética de esa separación.

A diferencia de lo que sucede en el primer periodo de representación de las villas, en el cine más reciente, la villa es mostrada como un espacio atiborrado, caótico y entreverado: un laberinto en el que el espectador se pierde. Si el espectador experimenta su propia exterioridad en relación con el fenómeno, los personajes viven su propia impotencia: en términos narrativos, la figura del laberinto se traduce como la imposibilidad de salir de la villa. En *Cidade de Deus* ya sabemos que el único que logra abandonar la villa es el protagonista Buscapé, en *Elefante blanco* la única salida que se hace es –en un auto– de la villa hacia un centro de rehabilitación de drogadictos. El hecho de que el chico vomite en el auto y de que quienes lo llevan (el cura villero y la asistente social) reaccionen con resignación, humor y tolerancia, forja la alegoría fatalista que se sostiene a lo largo del film: hay que aprender a convivir con lo abyecto porque ya forma parte de la naturaleza de las ciudades latinoamericanas.

La relación entre formas urbanas y ciudadanía tiene una larga historia. Al referirse al poblado de Canudos, en su libro *Os Sertões*, Euclides da Cunha escribió que "a *urbs* monstruosa, de barro, definia bem a civitas sinistra do erro".[3] La disposición urbana, material, se corresponde con una ciudadanía fallida, amenazante y que, por lo tanto, en nombre de una ley superior, debe ser erradicada. [4] Al imaginarlas como un laberinto, como una "urbs monstruosa", estas películas refuerzan el estereotipo de que las villas son espacios separados, homogéneos, peligrosos y *fuera* de la ciudad. Como señaló Stuart Hall en su ensayo "El espectáculo del otro", los estereotipos "reducen, esencializan, naturalizan y fijan la diferencia". En el espacio de la narración cinematográfica, las fronteras de la urbe villera, más imaginarias que reales, se han cerrado.

II. Genealogía de la politización de la mirada

En el laberinto de las villas, quienes a menudo nos guían son los niños. Tanto en *Elefante blanco* como en *Ciudad de Dios* (pero el ejemplo se extiende a *El secuestrador*, *Crónica de un niño solo*, *Tire Die* y otros filmes), somos testigos de las escenas más intolerables desde la perspectiva de una mirada infantil: un chancho que se come a un bebé, un niño violado por otros, un niño al que obligan a cometer un asesinato, un adolescente que lleva al protagonista a presenciar una escena de pibes fumando *crack*. Imposible no ver acá la decisiva herencia del neorrealismo italiano en el cine latinoamericano; como escribió Gilles Deleuze, en los filmes neorrealistas de De Sica y de Rossellini, los niños son testigos de una situación que los abruma y frente a la cual no pueden reaccionar. Sin embargo, el protagonismo de los niños en el cine latinoamericano admite otra interpretación: lo que se juega en ellos es la frustración de una ciudadanía por anticipado. Antes que llevarnos para mostrarnos lo que lo abruma, el niño nos lleva para enfrentarnos a lo intolerante. A menudo mira a cámara para denunciar lo que sucede y para interpelarnos, haciéndonos partícipes y de alguna manera responsables. En *Tire die*, los niños que corren por una limosna siguen con la mirada a la cámara que ocupa el lugar del pasajero

del tren. Es tan fuerte esta interpelación, esta mirada a cámara, que no sólo se encuentra en los documentales, onde es habitual, sino también en películas de ficción (como *Crónica de un niño solo* de Leonardo Favio) donde la mirada a cámara está prohibida.

El modo en el que se articula la relación entre lo que sucede, su visibilización en la pantalla y la recepción es la denuncia. Sin embargo, la denuncia no deja de tener cierta pasividad tanto en relación con los espectadores (se interpela a su conciencia pero no se los impulsa a actuar) como con los sujetos subalternos, a quienes se reduce a la mirada. Los límites de esta forma de subjetivación fue percibida por el cine militante que surgió y, a medida que la década del sesenta se fue politizando, los directores de cine se propusieron sustituir la denuncia por la acción y la subjetivación a través de la mirada del niño por la subjetivación a través del trabajo político de los militantes. Este cambio en el régimen de visibilidad lo muestra el modo en el que fue incluida *Tire die* en el film militante de Fernando Pino Solanas y Octavio Getino, *La hora de los hornos*, realizado en la clandestinidad durante la dictadura de Onganía entre los años 1967 y 1969. La inclusión del film de Birri es curiosa porque mediante el montaje, Solanas hace que los chicos no corran mirando el tren sino los edificios de la "ciudad-puerto", Buenos Aires, lugar donde se gestan –según la narración que acompaña a las imágenes– muchos de los males de la Argentina neocolonial. La diferencia en la planificación de *Buenos Aires* de David Kohon y *La hora de los hornos* marca un cambio en el régimen de visibilidad: un movimiento de cámara de los edificios a la villa muestra un contraste pero a la vez una continuidad dada por la creencia en la modernización. En cambio, *La hora de los hornos* impone una discontinuidad entre los planos de los edificios y el niño que pide limosna para agudizar el antagonismo y sostener que no hay conciliación posible: sólo la revolución puede resolver esa contradicción.

La concepción modernizadora de fines de los años cincuenta se ha transformado totalmente a mediados de la década siguiente y se ha vuelto revolucionaria: se pasa del contraste al antagonismo, del diálogo con las ciencias sociales al recurso del ensayo polémico, del indicio subordinado a la representación melodramática al indicio subordinado a objetivos políticos, de la mirada del progresismo modernizador a la acción revolucionaria. Los niños siguen siendo protagonistas pero complementados con la acción del militante. Sin embargo, ambas concepciones comparten un supuesto en relación con la villa y sus habitantes: los sujetos de la villa sólo podrán emanciparse de su situación si se tornan sujetos políticos, es decir, si se incorporan a la vida política y transforman sus necesidades en demandas hechas al Estado.

Elefante blanco sintetiza las dos líneas del cine del pasado en la representación de las villas: mientras la mirada modernizadora está ya en la elección del edificio que le da título a la película (el edificio remite al fracaso de la modernización, se subraya la presencia de los niños, el clientelismo), la herencia revolucionaria está en la recuperación del legado político de la militancia en las villas (hay una dimensión latinoamericana –la película comienza en Ecuador–, los protagonistas son curas herederos de la iglesia tercermundista, buena parte de la película gira alrededor de las manifestaciones) aunque ahora leídas desde el cine global de la pobreza. Pese a que el cine global de la pobreza tiende a sugerir que no hay un afuera de la criminalidad, *Elefante blanco* ensaya contra este fondo una serie de estrategias para volver a instalar la supremacía de la política. A un movimiento de despolitización que consiste en borrar la referencias más concretas (la villa es una combinación de varias, no hay menciones de los partidos políticos ni de las madres de Plaza de Mayo que trabajaron en el edificio de Ciudad oculta, se omite la filiación actual de los sacerdotes), le corresponde otro de politización que ancla en el padre Carlos Mugica y en los curas villeros. Los tipos de la villa vienen a reforzar una relación –la del cine con la villa– que sólo puede pensarse a partir de la transformación del otro en sujeto político.

III. Sujetos

En *El candidato*, de Fernando Ayala y con guion de David Viñas, un estereotipo aparece claramente delineado y asociado a la villa: el *puntero* político. Figura de una extensa trayectoria en la literatura y el ensayo argentinos que se remonta al siglo XIX, el puntero político es capaz, mediante la coerción y las influencias, de disponer de una buena cantidad de votantes. Los rasgos que tipifican al personaje en *El candidato* se continúan hasta el día de hoy: está asociado con el juego de apuestas, sabe tratar con los sectores populares a los que pertenece pero también sabe interpretar los deseos de los dirigentes y practica el clientelismo mediante una serie de objetos que

ya forman parte del imaginario popular (en *El candidato* son los colchones, objeto infaltable al imaginar la intervención de los partidos políticos en las villas). El año pasado, una serie televisiva llamada justamente *El puntero* explotó estos estereotipos y fue uno de los programas más exitosos de la televisión abierta. La figura del puntero sintetiza muy bien lo que los sectores dominantes creen que es la política en las villas: una asunto más bien sucio en el que la desesperación de sus habitantes (no ciudadanos sino votantes) los lleva a seguir al mejor postor. Obviamente, esta visión exterior no condice con la que tienen los propios grupos de sí mismos, como se ve en el videoactivismo militante hecho por agrupaciones políticas surgidas en las villas. La figura privilegiada de estos films, el *piquetero*, es lo opuesto al puntero: no se maneja por intereses sino por ideales, no pacta con los políticos convencionales sino que propone nuevas formas de hacer política, no practica el clientelismo sino la asociación libre. No participa hacia el interior de la villa mediando con el afuera, sino que sale de la villa misma, para cortar las calles con sus rostros cubiertos por un pañuelo y el incendio de las gomas de los autos. Su presencia en la política argentina se remonta a fines de los años noventa.

El cine "piquetero", como se lo conoció, buscaba una autovisibilización y, eventualmente, nuevas resoluciones narrativas al modo del cine militante de los sesenta. Aunque era hecho en colaboración con organizaciones culturales que no necesariamente tenían su origen en la villa, la participación de los militantes en el film afectaba su estructura misma, su régimen visual y narrativo. *El rostro de la dignidad*,[5] de Fabián Pierucci, realizada durante los acontecimientos del 2001, politiza la villa e invierte todos los tópicos habituales de representación: la mirada de los niños ya no implora sino que nos enfrenta (los mismos niños son sujetos políticos), las mujeres no se definen por su envidia a las más ricas sino que están abocadas al trabajo barrial, las miradas aéreas no se usan para presentar el barrio sino para mostrar las marchas políticas, no hay una comunidad desmembrada sino que se encuentra unida por una lucha común. Y esto es así porque el gran cambio que se produce es que los que llevan la cámara y realizan el trabajo de edición son los propios villeros o integrantes de su movimiento. En *El rostro de la dignidad*, el final de la película no está escrito previamente sino que se decide en una asamblea incluida en la película.

Es interesante el título (*El rostro de la dignidad*) por el hecho de que los militantes debieron cubrir sus rostros con un pañuelo para participar en los actos sin ser reconocidos por la policía (además de la referencia a la figura del insurgente global Subcomandante Marcos y su pasamontañas). Los pañuelos cubriendo el rostro se convirtieron en un emblema de movimientos y se multiplicaron en murales y graffitis. Generalmente representados en una manifestación o lanzando algún objeto, los piqueteros –en tanto protagonistas del film– quedaron encerrados en su propio estereotipo. Como señala Christian Dodaro, aunque el final de la película se decidió en la asamblea, "parte del MTD no estuvo de acuerdo con el resultado, dado que los representaban como violentos en vez de acentuar su trabajo territorial". El rostro de la dignidad termina extremando el rasgo central en las representaciones de las villas miseria en el cine argentino: la primacía de la política los define como sujetos y se impone el lugar privilegiado (y hasta casi exclusivo) de lucha y negociación. De esta manera, y es lo que pasó con el cine piquetero, su supervivencia depende de la permanencia del conflicto.

De formas muy diferentes, *Elefante blanco* y *El rostro de la dignidad* consideran al sujeto villero bajo el signo de la política. Frente a la criminalización a la que lo condenan los medios, las películas (y esto incluye a casi todo el corpus) responden con la tradición del cine de denuncia y militante. Los tipos del puntero, el cura villero y el piquetero se desplazan del tipo al estereotipo porque, sin advertirlo, sólo pueden expresarse en el antagonismo. Terminan reproduciendo el modo en que la ciudad imagina a las villas, como algo separado, homogéneo y estigmatizado aunque sea en la forma activa de la política.

IV. Estereotipos

Frente a los estereotipos que recorren *Elefante blanco*, *El rostro de la dignidad* y casi todos los films del período, *Estrellas* asume una actitud que lo aleja de los otros films desde el momento en que no incluye a la villa en un régimen de visibilidad marcado por la mirada política sino en el mundo de la sociedad del espectáculo. *Estrellas* es un documental sobre Julio Arrieta, un habitante de la villa 21 que tiene una agencia de casting para cine y televisión.

George Yudice y João Camillo Penna han señalado sobre los recursos que brinda oponer la culturalización a la criminalización que hacen los

medios masivos de los sectores marginales. Esa opción, de todos modos, no está presente en el cine argentino, tal vez porque la herencia del cine militante es muy poderosa, más aún cuando se trata de los sectores subalternos. La supervivencia y la repetición de motivos visuales y narrativos que tienen más de cuarenta años hablan de que, con diferentes inflexiones, los estereotipos proliferan. Por eso *Estrellas* de Federico León y Marcos Martínez configura una excepción al considerar a los habitantes de la villa antes como sujetos culturales que como sujetos políticos. En *Estrellas*, además, la militancia no sólo no es el objetivo ni el rasgo identificatorio sino algo que el protagonista deja, de algún modo, atrás: Arrieta fue en su juventud militante del peronismo barrial y las destrezas que aprendió en esa escuela le sirvieron para moverse en la industria del espectáculo y el entretenimiento.

La visión de León y Martínez encuentra su propia tradición en el populismo, pero eso me interesa menos ahora que resaltar el modo cómo elabora los estereotipos. Según señala el protagonista, su agencia de casting funciona porque siempre es mejor llamar a alguien de la villa para hacer de chorro (ladrón) antes que a un actor profesional. El villero tiene, como se repite innumerables veces a lo largo del film, "portación de cara". Es decir, que el mayor capital que poseen estos actores es lo que se ha configurado como su estigma: el hecho de ser morochos, "gronchos" y de aspecto sospechoso. Si la villa también se define en el mercado de la oferta de bienes mercantiles y formas de consumo, incluidos obviamente los culturales, *Estrellas* despliega el caso de alguien que descubrió que no importa la clase social de la que se provenga, si no saber moverse en la sociedad del espectáculo si se quiere sobrevivir. "El lugar que no tienen en la sociedad –escribió Alan Pauls– lo encuentran en el espectáculo".[6]

Al centrarse en la actuación, y al borrar deliberadamente las fronteras entre actuar y ser, *Estrellas* señala la caída de las identidades como eje de cualquier negociación o experiencia de cambio. Los villeros entrenados por Arrieta fingen que no fingen y actúan los estereotipos de la villa: hacen de "ladrones", de "secuestradores" o de "mucamas". Saben que las identidades, en algún punto, se construyen, y que los procesos de identificación son más poderosos, convincentes y dinámicos que las identidades fijas y rígidas. Pero no por pensar esto el film denuncia a los estereotipos: a diferencia de la posición moderna que se propone desnaturalizarlos o deconstruirlos, la lectura de *Estrellas* nos permite advertir cómo la posición constructivista (es decir, la idea de que lo que se percibe como natural es en realidad parte de un proceso histórico y contingente) ha llegado a su límite porque aun sabiendo que son construcciones con un valor de verdad relativo, el juego social se define a través de ellos. Al asumir roles, la virtud de los actores (¿los actores sociales? ¿los actores cinematográficos?) es ser diestros en el uso de los estereotipos: no se pone el acento en su falsedad sino en su funcionamiento; no se los toma como un estigma sino como una marca que permite entrar al mercado de trabajo y realizarse socialmente; no se los toma como algo que naturaliza o esencializa (según la propuesta de Hall) sino como lugar de negociación entre lo cultural y lo natural, lo construido y lo innato, el deseo y lo real.

Las películas de la mirada política caen en una contradicción insalvable: suponen un horizonte de emancipación a la vez que se lo clausura en una imagen estereotipada de las villas. La propuesta culturalista de *Estrellas* permite repensar con más dinamismo el funcionamiento de los estereotipos en las villas y en la sociedad del espectáculo. Sus tácticas, de todos modos, son de supervivencia, y aunque tengan la virtud de poner en evidencia la politicidad propia de la cultura, terminan suprimiendo los lazos de dominación y el antagonismo que supone enfrentarlos. Atrapado entre la fatalidad y las tácticas de supervivencia, el cine argentino todavía está buscando las maneras de narrar una salida que tal vez esté en las propias villas, no como lugares de la pobreza y la miseria sino como espacios en los que el cambio es posible.

NOTAS:

1 En *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2004, p. 254

2 *A invenção da favela: do mito de origem à favela.com*. Brasil: FGV, 2005.

3 Brasil: Ateliê Editorial, 2004, p.123

4 Dice Euclides: "a inadaptabilidade do povo à legislação superior do sistema político recém-inaugurado", IBID, p.201.

5 Curiosamente la película está en IMDB (www.imdb.com) pero no en cinenacional.com.

6 En Suplemento Radar, edición del 12/09/2007. Se puede consultar en: http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/subnotas/4298-698-2007-12-09.html

Estética de lo colectivo

Graciela Montaldo

La vida del pueblo, de la palabra pueblo, tiene una larga deriva dentro del pensamiento político occidental. Después de siglos de albergar diferentes formas negativas y positivas de concebir lo colectivo de la acción humana, en el presente la palabra ya no se define por un sentido sino por su forma: es el significante vacío, la palabra donde se produce la batalla por sus contenidos, en la versión ya canónica de Ernesto Laclau. En una alianza no institucional entre estética y política, de todos modos, se confirma que aquella categoría a la que la teoría política le niega un referente pero que se concretiza casi cotidianamente en el discurso político y en la participación colectiva, ha tenido como correlato estético lo irrepresentable o lo informe. Si el arte político ha tenido un escollo en la representación ése ha sido, precisamente, el pueblo o, en términos más generales, lo colectivo como problema con el que se confronta la cultura. Desde la poesía revolucionaria del siglo XIX hasta los movimientos de descolonización de los años sesenta pasando por la escritura libertaria, el pueblo ha sido un problema para el arte que buscaba formas emancipatorias y que establecía una relación política con el mundo. Por eso, las masas y el pueblo, en tanto instancias irrepresentables, siempre acecharon a una práctica como el arte moderno, tradicionalmente centrado en experiencias de la subjetividad. La acecharon desde dentro y desde fuera de ella misma: como proyecto de las obras y sus autores pero también como posicionamiento ante el público que, con el desarrollo de las industrias culturales, creció, se hizo anónimo y definió en el mercado un nuevo valor para las obras. El arte moderno, centrado como estaba en la obra y el autor, cargó con un peso excesivo. Era, lógicamente, imposible obligar a que la "obra" articulara lo que parecía pertenecer a otro orden de la experiencia, la política y toda su conflictividad. Fue recién en los años sesenta cuando los artistas intentaron explorar esa articulación de manera más profunda a como lo habían hecho las vanguardias, es decir, no en las obras sino en las formas de producción del arte y la cultura. Así el colectivo se volvió una agencia del arte, no su mera finalidad o tema.

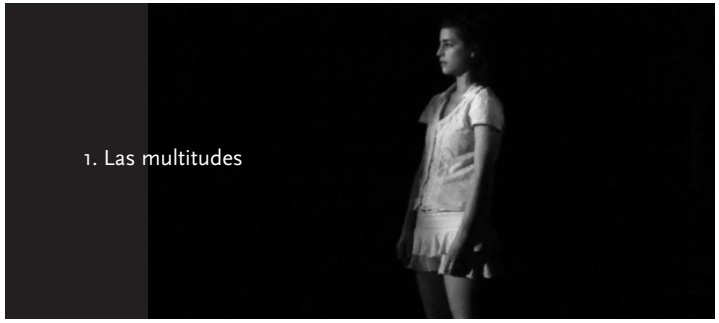
Dentro de esta tradición, habría que preguntarse qué pasa hoy con la idea de pueblo en el arte y la cultura e incluso en la política. Y habría que hacerlo porque, otra vez, el significante reaparece con fuerza en diferentes circuitos de comunicación y cultura. Los interrogantes que abre abarcan su propia temporalidad y las nuevas formas de la intervención política. La idea de pueblo, cuando dejó de ser un concepto de la teoría política y empezó a concretizarse en sujetos sociales específicos, estuvo ligada a la categoría de nación; ambas crecieron juntas y mutuamente se potenciaron. Y ambas entraron recurrentemente en procesos de redefinición. Muchas de las exploraciones estéticas contemporáneas, aunque arraigadas en una tradición todavía moderna e incluso vanguardista, se preguntan más por la producción de comunidad que por la definición del pueblo y cuando la nación irrumpe en ellas lo hace más como crítica que como afirmación. Hoy, bajo el imperio de lo global, parte del arte y la cultura que intentan modos de intervención pública sostienen nuevas formas de politicidad que, para ser articuladas, exploran simultáneamente la obra, los sistemas de producción y el consumo. En todas ellas, la pregunta por lo colectivo es central, pero ese colectivo no necesariamente adopta la forma del pueblo. Me propongo ver algunas de

sus alternativas tal como aparecen en la Argentina de 2012.

En el politizado escenario argentino contemporáneo, las batallas por explorar nuevas posibilidades de intervención tienen un amplio campo de ejercicio en programas culturales y obras individuales y colectivas; el arte y la cultura se han repolitizado como lo ha hecho también la vida cotidiana. El año 2012 trajo dos obras especialmente sugerentes, en particular por el carácter grandilocuente al cual no temen enfrentarse. Me concentraré, para explorar la idea de colectivo hoy, en dos obras argentinas: *Las multitudes*, teatro, de Federico León, estrenada el 20 de julio de 2012 en el Teatro Argentino de La Plata y su contemporánea, *Tierra de los padres*, película de Nicolás Prividera, estrenada en la Sala Leopoldo Lugones del Complejo del Teatro San Martín el 5 de julio de 2012. En ambas, lo que se está explorando son formas de lo colectivo y ambas se enfrentan al núcleo más problemático de toda teoría sobre el pueblo: la relación entre los líderes y las masas. Lo hacen de manera muy diferente, estética e ideológicamente, pero lo hacen en un contexto donde estas categorías están en discusión en el espacio público: la Argentina de Cristina Kirchner. Como lo hicieran un año antes *Apátrida, doscientos años y unos meses*, de Rafael Spregelburd, y *El estudiante*, de Santiago Mitre, estas obras hablan una lengua política muy contemporánea, una lengua que no puede ser calificada en términos de una militancia específica, sino como la lengua comunitaria capturada en un momento en que ciertos conceptos, licuados de sus sentidos cristalizados, entran en procesos de transformación.

I. Las multitudes

En un escenario despojado, ciento veinte actores y actrices desarrollan una obra estilísticamente sofisticada, estéticamente compleja e innovadora y dramáticamente sencilla. *Las multitudes* reinterpreta la idea de lo colectivo a través de una coreografía entre grupos generacionales (divididos además en "hombres" y "mujeres") que se comunican entre sí través de sus líderes. Toda la obra tiene mucho de tribal (y primitivo); algunos grupos disputan entre sí, pero también hacen alianzas para enfrentarse a otros. La gran pelea general, que enfrenta a todas las generaciones, es un conflicto (que no hace falta nombrar) entre hombres y mujeres. La tribu es una forma primitiva de organización, previa a la institucionalización



1. Las multitudes

compleja de las sociedades con estado. En *Las multitudes*, la recurrencia al primitivismo se plantea en varios niveles: las alianzas entre viejos y adolescentes (dejando en un segundo plano al sector productivo de la comunidad, los adultos), la preeminencia de lo masculino (no como fuerza pero sí como agencia, como capacidad de actuar), la circulación de las mujeres entre los grupos de hombres, el minimalismo estético (un escenario sin escenografía, un vestuario uniformemente neutro), como si la referencia a lo comunitario perteneciese al mundo del mito, donde no circula todavía el dinero, donde no se produce sino que se intercambia y donde gracias al despojo y la escasez algunos objetos adquieren carácter mágico. El mundo mítico, por otro lado, forma parte central de la obra que permite, a través del conflicto entre grupos, generar formas de explorar las grietas sociales.

La palabra "multitud", usada desde fines del siglo XVIII –la era de las revoluciones– para designar lo peligroso y negativo de toda concentración humana, ha sido reinterpretada en el pensamiento político contemporáneo, haciendo afirmativo hoy lo que desde su aparición y difusión (a través del clásico de Gustave Le Bon *La psychologie des foules* de 1895) habían sido sus rasgos negativos: su carácter peligroso a su agencia emancipadora. Sin embargo, no son esos ecos los que se escuchan en la obra de León. Su multitud parece estar más cercana a lo que Roberto Esposito –otro teórico político– pensó como "comunidad". El título del prólogo de su libro *Communitas* deja en claro su perspectiva: "Nada en común". La "communitas" es, para él, el conjunto de individuos unidos no por una propiedad sino por un deber o un débito. Los sujetos de la comunidad están unidos por algo que no tienen, por algo que deben. Lo común entonces no está caracterizado por lo propio sino por lo impropio o, más drásticamente, por lo ajeno. Se trata de una desapropiación que inviste y descentra al sujeto propietario forzándolo a huir de sí mismo, a alterarse, dice Esposito. Toda comunidad participa de ese descentramiento que, sin embargo, también nos confronta con una exposición permanente a renovar las formas del contacto. Pensar en una comunidad, pensarla desde la negatividad, significa repolitizar la mirada, abandonar la idea de comunión y explorarla como una zona de conflicto. Ecos de ese descentramiento, de la comunidad como el establecimiento de una deuda compartida, hay en *Las multitudes*. Sobre su obra dice Federico León:

> El punto de partida del proyecto fue la imagen de 120 actores en escena. El desafío para mí era lograr que tal cantidad de personas tan diferentes entre sí puedan ponerse de acuerdo, encontrarse en un terreno común. Son cientos de instrumentos distintos tocando la misma melodía. La multitud funciona muchas veces como si fuera un solo personaje. Vemos entonces durante el transcurso de la obra a 120 personas que al mismo tiempo se enojan, se esconden, lloran, bailan, cantan, corren. La pieza nos introduce en el interior de una multitud. Al comienzo los grupos están disgregados, desencontrados, enemistados. Progresivamente la obra los va uniendo hasta integrarlos. Al final, los 120 intentan ser uno. La multitud de la obra representa a una multitud mayor que es la humanidad. Por otro lado, la primera multitud es el público que viene a ver el espectáculo. Es una multitud que mira a otra multitud y que, al igual que esta última, está compuesta por gente variada y de todas las edades. De esta manera, podemos pensar la obra como un espejo y también como la interacción entre dos multitudes.

¿Qué pasa cuando lo que se tiene en común es la deuda? La interacción entre las dos multitudes mayores (hombres y mujeres) se rearma varias veces a lo largo de la obra. Y, como señala León, el público es otra flexión de la multitud que se propone en escena. Incluso estéticamente, la obra establece con el público una negociación; los actores desarrollan fragmentos de la obra de espaldas al público, parecen hacer una vida que no lo necesita para seguir adelante, dejando en claro que no todo se comparte en una comunidad. Las multitudes son la exploración de cómo llegar a lo colectivo, no solo desde un texto muy sencillo, sino fundamentalmente desde el espacio que ocupan los individuos, los ruidos que hacen, los olores que producen. Las ciento veinte personas de la escena se encuentran cuando reconocen su deuda (reconocen que deben dejar de estar peleados), lo que les falta, y así se constituyen en una multitud moderna, que comparte la deuda y debe negociar. La obra termina "bien": una fiesta ritual restituye los vínculos, restaña las heridas y todos pueden celebrar una suerte de comunión laica. De este modo, la obra inserta lo primitivo en el corazón del espectáculo moderno, como falta, como mito, como negociación para lograr comunidad. No estamos en presencia de la humanidad –como quería León– sino

de sus obligaciones. Lo colectivo se articula aquí en la falta, que es la pelea que separa a los grupos de hombres y mujeres. Nada aquí hace referencia al pueblo; en su lugar aparece la forma primitiva del número, de lo comunitario como lo que se construye pero que no busca una forma definitiva, sino el rearmado de sus partes según las alianzas de coyuntura que se traman entre los grupos.

II. Tierra de los Padres

Se diría que exactamente lo opuesto sucede en la película de Prividera. En ella, ningún emblema de la tradición nacional queda fuera: los héroes, la patria, la tradición letrada, la civilización, la historia, la honra del pasado. Y, para ponerlo en escena, el cementerio de la Recoleta (como escenario excluyente), el Himno Nacional a todo volumen en la escena inicial, las escrituras más canónicas de la Argentina, la historia patria vista como el enfrentamiento entre la civilización y la barbarie, epígrafes de "grandes pensadores" (Maurice Barrés, Karl Marx), "Va pensiero" de Verdi a todo volumen en la escena final. Prividera no teme enquistarse en los símbolos más duros del liberalismo argentino, territorializarse en campo enemigo, ocupar –para colonizar– el espacio real y simbólico del otro. Así lo deja saber la película después de un impactante comienzo donde se ven escenas documentales de la violencia en la historia argentina ametralladas por el fondo musical de una versión tradicional-escolar del Himno Nacional. Inmediatamente después se lee sobre fondo de la Recoleta: "El cementerio de la Recoleta es el más viejo de Buenos Aires. En 1881, coincidiendo con la formación del Estado moderno, se decidió transformarlo en una necrópolis, una ciudad dentro de la ciudad. En ella, los mausoleos de los padres fundadores de la nación representan un viaje a través de la historia oficial. Sin embargo, esta historia también puede ser vista desde la perspectiva de los vencidos". Como sinopsis de la película, su página web describe que "Esta película cuenta (bajo la forma de un poema-ensayo cinematográfico) el repetido enfrentamiento de dos versiones de la historia: la de los vencedores y la de los vencidos. Pero lo hace a través de un espacio concreto y simbólico a la vez: el cementerio más antiguo de Buenos Aires".

Los vencidos son muchos en la historia argentina, aplastados por la violencia pero capaces de sobrevivir a través de las prácticas políticas de muchos sectores sociales que retoman sus luchas. En esta película, que se permite muchas grandilocuencias, reaparecen a través de la ideología y la estética. Enmarcadas por un impactante inicio y un más impactante final, la película se arma sobre lecturas de fragmentos de escritos canónicos de la tradición nacional. Junto con el canon (Sarmiento, Echeverría, Alberdi, Mansilla, Mármol, J.A. Roca, Lugones, entre muchísimos otros) también se leen algunos pocos textos de lo que podríamos llamar el "canon alternativo" (Evita, Rodolfo Walsh, un comunicado de la guerrilla). En la escena final de la película, una toma aérea nos lleva del cementerio de la Recoleta al Río de la Plata, otro símbolo de la muerte, la de aquellos que fueron arrojados aún vivos desde los "vuelos de la muerte" durante la última dictadura militar, los desaparecidos. Violencia, muerte y discurso leído forman los dispositivos sobre los cuales aquí se construye la historia argentina desde la generación del ´37 hasta el fin de la dictadura e incluso, unos años después. Frente a los discursos (muchos de los cuales son, como el himno, parte del sentido común argentino), frente a las individualidades, sus tumbas y heroísmos, frente a los lectores y lectoras, los vencidos forman un colectivo que bien pudiera caer bajo la categoría de pueblo, vacío, anónimo, sin voz, sin imagen, solo representado como ausencia.

Ese pueblo es concebido como quien consume los símbolos de la nación, que siempre es objeto del discurso del otro y nunca logra manifestarse como sujeto de la historia. Este poema-ensayo cinematográfico, que intenta contar la confrontación de las versiones de la historia entre los vencedores y los vencidos, nos coloca frente a la idea de un colectivo, un pueblo, que siempre ha sido dicho, para también decirlo en esta película. Es completamente congruente que Prividera hable de David Viñas en los reportajes, donde cuenta cómo pensó originalmente su película. Solo en un aspecto. La crítica brillante que Viñas ejerció sobre las elites argentinas en casi todos sus libros no deja de sustentarse en cierta fascinación por la forma en que ejercieron como clase un comportamiento homogéneo y completamente solidario entre ellos mismos, sin matices, identificados todos por igual con los valores de clase. Esta palabra, probablemente impronunciada, revive en *Tierra de los padres*. Vencedores y vencidos reinvocan la pareja elites- pueblo en términos de clase. Así la película se convierte, en tanto pretendida expresión de los vencidos, en una forma de atacar a la elite con sus propios discursos, un juicio sumario a través de la palabra y los monumentos, todo aquello que la memoria cultural preservó

2. Tierra de los Padres, de Nicolás Prividera

y de lo que no habrá que desprenderse sino mantenerlo como espacio de permanente crítica, deconstrucción, para asaltarlo constantemente con intención colonizadora. Poco antes del final, todos los fragmentos leídos regresan; todas las voces se superponen en una suerte de coro que aunque digan cosas distintas, dicen lo mismo: la violencia que constituye a la comunidad, el colectivo que sigue unido por símbolos, historia, tradición, lengua, pero que se diferencia sustancialmente por sus muertos, por las deudas diferentes que la patria contrajo para constituirse. Los valores de clase formaron la comunidad de las elites argentinas; su pueblo, sin embargo, no quedó a merced de esos valores sino que una y otra vez dio la vida por enfrentarlos. Esa épica, no obstante, queda contada solamente en los silencios y los vacíos, en los fundidos de los lectores, extinguidos para mejor destacar la potencia ideológica de los discursos. También en esto la película se pliega a una forma ya conocida de narrar la historia y elude la idea de violencia revolucionaria.

III. El pueblo

Quizás podamos seguir haciendo la pregunta por el pueblo indefinidamente; los procesos políticos siempre renovarán sus sentidos. También podemos pensar que la nación seguirá reciclando sus símbolos y mitos. En cuanto a la estética... el paso de lo individual a lo colectivo ha sido uno de sus grandes cambios. En el presente, la política y la estética intentan ver lo colectivo bajo otras formas, porque en sociedades que ya creen haber discutido suficientemente la nación, lo colectivo se reagrupa bajo otras categorías. En estas dos formas contemporáneas de pensar la comunidad en la Argentina, lo colectivo no adopta la forma del pueblo. Ellas se organizan estética y políticamente, y distribuyen la relación entre lo individual y colectivo de diferentes maneras. En un contexto que muchos no dudan en calificar de "populista" (en sentido negativo para algunos, positivo para otros), habría que ser sensible a esta sustitución de términos. La relación entre el individuo/líder y las masas se vuelve a poner en escena, a generar controversia, a calificarse. Nuevas prácticas culturales intentan buscar caminos de emancipación de las identidades sociales y explorar nuevas construcciones hablando la lengua de su tiempo. El siglo XIX fue definido por muchos historiadores como el siglo de las masas; el XX como el de las manifestaciones (lo hizo Badiou en *El siglo*); durante siglos el pueblo fue

categoría central de la vida política. El colectivo contemporáneo adopta formas que desafían los modos fijos y tradicionales de organización.

Pocas semanas después de los estrenos de *Las multitudes* y *Tierra de los padres* otra flexión de lo colectivo tomó un estrepitoso estado público. Hablando la misma lengua del presente, también lo ideológico y lo estético se unieron para crear otra articulación de lo colectivo. Se trata de la polémica acerca de "el héroe colectivo", un sujeto propuesto en una obra de culto, *El Eternauta* (1957-59), que hoy forma parte de un imaginario juvenil politizado como texto emblemático de lucha desde la resistencia, que convive con su versión de cotillón para el consumo. En el prólogo, Héctor G. Oesterheld (autor del texto ilustrado por Francisco Solano López en su primera versión) sostiene que "El héroe verdadero de *El Eternauta* es el héroe colectivo, un grupo humano. Refleja así, aunque sin intención previa, mi sentir íntimo: el único héroe válido es el héroe 'en grupo', nunca el héroe individual, el héroe solo" (introducción). Pero ese "héroe colectivo" de los años cincuenta que no tenía armas para enfrentar la invasión de seres desconocidos excepto la fuerza que podía generar al crear una comunidad contra el enemigo (la deuda) se ha reactualizado en la Argentina del siglo XXI. Hoy es también un programa de la Subsecretaría para la Reforma Institucional y Fortalecimiento de la Democracia, dependiente de la Jefatura de Gabinete Nacional. Inescindible alianza entre gobierno y organización política, "El programa –administrado por la agrupación kirchnerista "La Cámpora"– propone discutir aspectos relacionados con la democracia, la participación política y la organización popular en los barrios, las escuelas y las facultades a partir de la obra literaria de Germán Oesterheld y Francisco Solano López. El estímulo para la participación política se concentra en una figura que mezcla historia y ficción, política y estética: el protagonista es el Eternauta, personaje de la historieta y que el kirchnerismo ha convertido en emblema de la nueva militancia joven, pero transfigurado ahora en Eternéstor, el líder que le da prioridad al pueblo. El peronismo ha reivindicado históricamente al pueblo (al que sin embargo le dio muchos nombres); es muy significativo que su agrupación más joven y radicalizada ejerza este cambio de términos, esta resignificación de su patrimonio simbólico y que sus opositores lo califiquen, sin más, de adoctrinamiento y manipulación.

El programa del héroe colectivo ha sabido, uniendo estética y política, reapropiando símbolos y sentidos, sobreponerse a la incomodidad de la palabra pueblo, que nombra y no nombra pero que en la Argentina está, además, cargada con todos los matices posibles. Ha generado una polémica que recién parece empezar. Este es, creo, el lenguaje de época que habla una generación de jóvenes en la Argentina contemporánea. En el cine, en el teatro y en la política, se propone rearticular formas de lo colectivo. Si estas articulaciones son interesantes es, precisamente, porque la idea de lo colectivo y la comunidad están en proceso de redefinirse y en esa redefinición no interviene solo la política; interviene, muy claramente, la estética. El mundo de la política no ha podido eludir la coacción; el de la estética, en cambio, puede probar otras formas de interacción.

IV. La globalización

La globalización tiene, obviamente, muchas caras. Cuando ella mira hacia el arte y la estética, creo que el paso de lo individual a lo colectivo ha sido uno de sus grandes cambios. La globalización, como marco en que se desarrolla la cultura contemporánea, se ha convertido en una suerte de máquina de divulgación; divulgación de formas, sentidos, expectativas, formas de participación. Divulgar, hacer accesible, crear un espacio común en donde las pretensiones individuales del arte moderno se convierten en no propiedad, sino en consumo de todos. Es a nuestra lengua franca como máquina de divulgar las formas de leer el presente, a la cual debemos entender cómo funciona y con qué información está cargada.

BIBLIOGRAFÍA:

ESPOSITO, Roberto. *Communitas, Origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires, Amorrortu, 2003.
HARDT, Michael y Antonio Negri . *Multitud. Guerra y democracia en la era del Imperio*. Madrid, Debate, 2004.
LACLAU, Ernesto. *La razón populista*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2005.
LADDAGA, Reinaldo. *Estética de la emergencia*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2006.
OESTERHELD, Héctor Germán y Francisco Solano López. *El Eternauta*. Buenos Aires, Ediciones Record, 1975.
RANCIÈRE, Jacques. *Breves viajes al país del pueblo*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1991.
VIRNO, Paolo. *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*. Madrid, Traficantes de sueños, 2003.

Fuera de campo, algunos apuntes sobre *El estudiante* de Santiago Mitre

Mario Cámara

Desde la segunda mitad del siglo XIX la multitud irrumpe, escandalosa, desconocida y proteiforme, en los nuevos bulevares de París, en las calles tortuosas de Londres, en las narraciones de Edgar Allan Poe, en la poesía de Baudelaire, en las reflexiones de Gustave Le Bon. La literatura y la sociología representan, indagan e interpelan a ese nuevo actor social, al que se anhela como fuente de energía o se teme como origen de disturbios. Sin embargo, será el cine el que establezca los lazos más íntimos y perdurables con la multitud; quien la retrate, la construya y permita que el espectador la observe y la aprenda. En efecto, recordemos que en lo que se considera el nacimiento de ese *arte del presente*, en marzo de 1895, los hermanos Lumière filman durante cuarenta y cinco segundos la salida de un grupo de trabajadoras de una fábrica: decenas de mujeres, que parecen no tener fin, emergen y desaparecen rápidamente frente a nuestros ojos.[1] Por qué no pensar que esos cuerpos abigarrados y en movimiento constituyeron una primera figura de la multitud. El inicio del siglo XX no hizo más que confirmar la importancia y el protagonismo, tanto del cine como de las multitudes. Guerras, revoluciones y salas de exhibición enormes como templos se multiplicaron. El cine no sólo capturaba y configuraba multitudes, sino que exigía una recepción multitudinaria.

La tradición cinematográfica soviética, entre cuyos nombres se pueden mencionar a Vertov, Eisenstein y Pudovkin, produjo algunas de las imágenes más perdurables de la multitud.[2] Es Pudovkin, por ejemplo, quien se percata de que para tener una impresión clara y definida de una manifestación callejera, el observador necesita apreciarla desde el tejado de una casa o desde la ventana de un primer piso, y luego mezclarse con los manifestantes; es decir, necesita una simultaneidad de puntos de vista que solo la cámara móvil y el montaje pueden promover.[3] Y es el cine de Eisenstein, tal como apunta Susan Buck-Morss, el que "intentó hacer visible realidades abstractas tales como el capital, la opresión de clase, y, más específicamente, la masa como agente colectivo de los nuevos eventos históricos"[4]. Contemporáneamente al cine soviético, las producciones cinematográficas del expresionismo alemán acuñaban disímiles figuraciones de la multitud. Cabe recordar, en este sentido, la imagen de una multitud anónima, de cabeza gacha, desfilando rumbo al trabajo en las profundidades de la tierra, que Fritz Lang construyó en *Metrópolis* (1926), o la turba temerosa que el mismo director nos muestra en *M, el vampiro* (1931).[5]

En Sudamérica, la relación entre multitud y cine conoció un periodo de auge muy posterior. En el marco de un tiempo histórico signado por la perspectiva de una transformación social radical, cineastas como el argentino Fernando "Pino" Solanas, el brasileño Glauber Rocha o el boliviano Jorge Sanjinés, entre otros muchos integrantes de lo que se conoció como "Nuevo cine latinoamericano", propusieron otras imágenes para ofrecer nuevas experiencias de la multitud. Abrevando en tradiciones cinematográficas diversas –neorrealismo, montaje eisensteniano– las imágenes latinoamericanas subrayaron un tercer elemento en la relación entre multitud y política: el líder. Alcanzaría con citar, por ejemplo, el segundo corto de Jorge Sanjinés, *Revolución* (1963), cuya multitud se constituye, es decir se articula y termina de tomar forma en tanto tal, a partir del momento en

que el líder aparece hablando desde el balcón; o *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) de Glauber Rocha, en donde una multitud sufriente y crédula sigue los pasos del beato Sebastião en la empinada cuesta del Monte Santo; o aun *La hora de los hornos* (1968) de Pino Solanas, que propone el 17 de octubre de 1945 como inicio de la liberación nacional, y representa ese enunciado con la multitud en la plaza y con Perón en el balcón de la Casa Rosada, en una escena que no difiere demasiado en su significación de la Jorge Sanjinés.

De este modo, se construyeron tradiciones duraderas que vinculaban multitud y revolución o que, por el contrario, la imaginaban como un agrupamiento propicio para la manipulación y el debilitamiento de su voluntad. Pero en todos los casos era visible el anudamiento con lo político, tanto para la preservación de un determinado orden mediante su sojuzgamiento, que revelaba el temor a su potencial de revuelta, como para su transformación. Quizá porque como sostiene Nicolás Casullo "La revolución yace hoy a espaldas de la actualidad, es pretérito"[6], ese lazo, el que vinculaba multitud y política, ha tendido a desaparecer o si aparece nos resulta anacrónico, inverosímil.

Sin embargo, y pese a que el cine ha ido desplazando las multitudes a filmes de zombies o de catástrofes naturales o producidas[7], nuestro presente recupera, en otros ámbitos, resignificando sus sentidos, el propio concepto de multitud o conceptos afines como el de pueblo o populismo. La publicación de *Multitudes* de Antonio Negri y Michael Hardt, las reflexiones de Jacques Rancière en *El desacuerdo* o, más próximo en el tiempo, *La razón populista* de Ernesto Laclau, emergen como modos de repensar un concepto que parecía olvidado.[8] Conjuntamente con este resurgimiento, en los medios masivos no dejan de emerger nuevas multitudes: los indignados españoles, los *occupy* de Wall Street, los protagonistas de la "primavera árabe", o las recientes y persistentes manifestaciones de los estudiantes chilenos. Plazas abarrotadas, calles y avenidas cubiertas por miles de personas vuelven a tener un lugar en los segmentos de noticias y en las portadas de diarios y revistas.

El estreno de un filme como *El estudiante*, en 2011, quizá sea una buena posibilidad para revisar el estado actual, en nuestro país de ese histórico anudamiento entre cine, multitud y política. Sin embargo, postular a un filme como El estudiante para efectuar esa revisión requiere proponer que allí aparecen multitudes, una afirmación problemática porque a simple vista, o en virtud de su desempeño, se podrían pasar por alto sus apariciones. Pero si estamos de acuerdo en que *El estudiante* pone en escena agrupamientos estudiantiles cuyas acciones y cuyos desplazamientos tienen por objetivo cambiar la política universitaria, entonces éstas deben ser leídas como multitudes. Y además de que el filme las representa, también las cita, como veremos más adelante. Un primer dato a registrar es, precisamente, que las multitudes aparecen en pocos momentos, de modo lateral, y no son las protagonistas del filme. Y también, por otro lado, es necesario tener en cuenta la puntualidad del reclamo de esos agrupamientos, su focalización. En efecto, a excepción del último parlamento del recién elegido Rector de la Universidad, que invoca la política a nivel nacional, los reclamos esbozados nunca exceden la política universitaria. Tanto la lateralidad de sus apariciones como la puntualidad del reclamo, constituyen un dato relevante para pensar cómo regresan, después de tantos años de ausencia, las multitudes al cine argentino, y qué efectos produce ese regreso. Junto a las multitudes, *El estudiante* pone en escena una serie de líderes con diferentes características: líderes que paradójicamente no lideran, sino que digitan las acciones políticas en las sombras, jóvenes líderes que toman la palabra, aspirantes a líderes. De modo tal que el filme de Santiago Mitre se podría constituir en el primer filme que desde el retorno de la democracia recupera la tríada histórica de multitud, líder y política.[9]

El título del artículo pretende adelantar una de las hipótesis con las que trabajo: la idea de repliegue. En efecto, el "fuera de campo"[10] como concepto específicamente cinematográfico me sirve para pensar los modos en que el liderazgo se resignifica en el filme, lo que voy a denominar "el giro doméstico" del líder, del potencial líder que es Roque; la pérdida de centralidad de las multitudes en la definición de la trama, y el modo subterráneo y cifrado en que aparece la historia política argentina, desde el presente kirchnerista hasta las presidencias de Raúl Alfonsín y Juan Domingo Perón.

Para reflexionar sobre todas estas cuestiones voy a proponer tres ejes de análisis: la configuración visual que la multitud adquiere en diferentes momentos de la trama y los sentidos que de allí se desprenden; las referencias a la historia política argentina, sus modalidades enunciativas y el papel que los liderazgos y las multitudes juegan en esas referencias; y, por

último, un análisis de esa figura de aprendiz y potencial líder que es Roque, y la resolución que se propone como culminación de ese aprendizaje. La sinopsis de *El estudiante* es la siguiente: Roque es un joven que llega del interior de la provincia de Buenos Aires a la Capital para intentar, por tercera vez, encaminar sus estudios universitarios. Comienza a estudiar en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Una vez allí, un poco por su facilidad para involucrarse con mujeres, otro poco por sentirse realmente atraído por una profesora y militante y cierta cuota de idealismo, ingresa en el mundo de la política estudiantil, donde se transforma en la mano derecha del líder de la agrupación Brecha, el profesor Acevedo, futuro Rector de la Universidad de Buenos Aires.

I. Escenografías multitudinarias

El estudiante, pese a su clasicismo narrativo, atiborra los planos de cuerpos. En la Facultad de Ciencias Sociales, en sus aulas, en sus asambleas, y por fuera de la Facultad, en bares, en confiterías, en la campaña y en la ciudad. Perfiles definidos junto a manchas borrosas, de pie, sentados, caminando, saltando, vociferando, manifestando, invadiendo. Los cuerpos agrupados recuperan imágenes recurrentes en la historia del cine y en nuestra historia nacional, al mismo tiempo que evocan algo de la masividad de una universidad como la de Buenos Aires. Cuerpos que se captan en su día a día, en sus afectos, en sus traiciones, en sus maquinaciones; cuerpos que se tocan, se penetran, se acarician, se golpean, y a veces se transforman en algo que parece ser una multitud. El aula, el pasillo, el bar, son los ámbitos porosos en donde ejecutan sus movimientos, padecen las traiciones o las planean, imaginan las revueltas, articulan las manipulaciones, las disputas por el poder.

Pero hay un lugar concreto e imaginario que el filme postula: la asamblea. Lugar en que la multitud emerge o se disuelve, se impone o es manipulada. Apenas iniciada la historia, un personaje recita un fragmento de *El contrato social* de Rousseau, mientras que un compañero duda de la eficacia o de la razonabilidad de la voluntad popular. Lo que resta del filme somete a prueba, reelabora y reescenifica esta discusión inicial. En cuanto a los modos de representación de la "asamblea" que propone la película quisiera concentrarme en tres, que considero los más importantes. En el primero, que es también la primera asamblea estudiantil, la multitud aparece representada con planos cortos, sucesivos, se observan rostros, y algunas de sus acciones: una estudiante se está quitando el esmalte de sus uñas, otro que toma mate, otra que lee un diario o una publicación de tipo tabloide, una compañera que le masajea la cabeza a otra. Acciones que individualizan a los sujetos participantes al mismo tiempo que los sustraen de aquello que se está dirimiendo: un plan de lucha y un cambio en la política universitaria. En esta secuencia, Roque, que también está sentado, "camuflado" como uno más, atento a lo que sucede a su alrededor y con los oradores. En un rincón, y parados, observando la asamblea desde afuera, Paula y sus compañeros de la agrupación Brecha se preparan para intervenir. Se articula allí una primera y duradera distribución de poder, Paula y su grupo por un lado, y la multitud por el otro; en medio, Roque.

El segundo momento lo constituye la asamblea realizada en Chascomús. Allí, la distribución ha cambiado sustancialmente. Roque forma parte, con un lugar destacado, de la agrupación Brecha. La asamblea es manipulada desde el mismo momento de su convocatoria, pues Brecha se ocupó por modificar la fecha originalmente prevista y el lugar del encuentro. En esta asamblea la voluntad de los estudiantes es traicionada. Sin embargo, no sabemos, ni nunca sabremos, cuál es, en efecto, esa voluntad. En términos visuales la aparición de la multitud se resuelve de modo diferente al planteado anteriormente. No hay acciones, los rostros, si aparecen, lo hacen de modo borroso, y lo que vemos, mayormente, son jóvenes de espalda, mientras los oradores –los líderes- sí aparecen de frente. La secuencia se completa con dos "fuera de campo". En el primero, a través de un plano medio que reúne a Acevedo y a Roque, éste se entera de que Balbo, candidato a Rector de la Universidad, no irá y de que Acevedo, el líder de Brecha, tiene planes para convertirse él mismo en el candidato a Rector. En el segundo fuera de campo aparecen algunos de los jóvenes que habían dado sus discursos, drogándose, listos para encarnar otro discurso, pero esta vez como divertimento, sobre el que volveré en el apartado que sigue.

El tercer momento, casi al finalizar el filme, es la toma del Rectorado por parte de la agrupación de izquierda contraria a Brecha. Una vez más, la distribución se ha modificado. Roque ha sido traicionado por Acevedo y ya no pertenece a ninguna agrupación. La toma, sin embargo, ha sido imaginada y propuesta por Roque. Una música estridente acompaña el ingreso

desordenado de decenas de cuerpos tomados de espalda. Enseguida, la cámara se concentra, y se demora, en la gestualidad de sus protagonistas, brazos en alto, bocas que se mueven, ojos que destellan furor, acompañados de un breve discurso; que es sucedido, otra vez, por la música con la que se abrió la escena y los gritos de los ocupantes. Los gritos, cabe destacar, aplastan el discurso del líder de la toma.

¿Qué sentidos extraer de las secuencias descriptas? ¿Qué distancia las separa de aquella inicial cita de Rousseau? Las modalidades de la multitud adquirieron diversas expresiones visuales. Fritz Lang nos hacía ver la sumisión de las masas poniendo en cuadro cabezas gachas, filmadas desde atrás; Leni Riefenstahl filmaba muchedumbres con rostros difuminados, borrosos o fragmentarios enfrentados a líderes que aparecían nítidos y completos.[11] El cine soviético, por el contrario, destacaba el rostro de los participantes de la multitud como un modo de mostrar la suma de voluntades. Gestos de sufrimiento y de esperanza se mezclaban en las multitudes rusas que se organizaban para acceder al poder. Gustavo Aprea sostiene que:

> Estas dos formas de construir la masividad (la expresionista y la soviética) han perdido credibilidad y potencia expresiva. Quedan muy asociadas a la propaganda política, asociadas a la idea de manipulación y a una parcialización de la perspectiva con que se presentan los hechos.[12]

Mitre visita algunos de estos modos de representación, tenemos las nucas del segundo y tercer momento, los rostros del primero y del tercero. Pero El estudiante introduce variaciones que resignifican las imágenes. Por ejemplo, en el primer momento parece querer invertir el postulado referido de Pudovkin, el de que para captar una manifestación era necesario colocar la cámara a cierta distancia, luego meterse con la cámara dentro de la multitud y finalmente montar las dos escenas. El plano corto de Mitre, que captura las formas del no estar presente de los estudiantes, deconstruye la multitud y postula su inexistencia; en el segundo momento la multitud parece adquirir la fisionomía de los jóvenes que acudieron a los festivales de rock de Woodstock o de Monterrey[13] durante los años sesenta, especialmente por la droga que circula de mano en mano y la música lisérgica

1. El estudiante, de Santiago Mitre

como fondo[14]; y el tercer momento, en lugar de citar la toma del Palacio de Invierno remite a la horda, pero también al regreso de los muertos vivos, o sea al género de terror clase B. Géneros y procedimientos se ponen en juego para dotar de nuevos rostros a la multitud.

I. Traición y expulsión

La cita al paso, la performance imitativa, la imagen efímera y fugaz[15] van articulando como telón de fondo ese fuera de campo al que me referí. La política argentina como historia está fuera de nuestro campo de visión y, en muchos momentos, fuera del campo de visión de los personajes, y por ello produce efectos. Ese afuera nos habla del liderazgo como traición, de fracasos y de expulsiones, de creencias y desencantos.

Quisiera concentrarme en dos escenas, que involucran a Ricardo Alfonsín y a Juan Domingo Perón. La primera de ellas transcurre en la quinta de Acevedo, en donde Roque conseguirá un indiscutible ascenso. En aquel encuentro, y través de Hipólito, un viejo amigo de Acevedo, se narra, de modo solapado, la desvinculación del Grupo Esmeralda del gobierno de Alfonsín.[16] El Grupo Esmeralda congregó a un conjunto de intelectuales argentinos, muchos de los cuales regresaron de un exilio que se había prolongado más allá del fin de la dictadura, que buscaron ofrecer un sustento filosófico y socialdemócrata al gobierno de Alfonsín. La segunda se sitúa en la asamblea estudiantil que la agrupación en la que milita Roque y que Paula organizó en la ciudad de Chascomús, y a la que me referí en el apartado anterior. En este caso, me quiero concentrar en el momento en que uno de los integrantes de Brecha se dispone a realizar una imitación de Juan Domingo Perón y para ello reproduce un fragmento de su discurso del 1° de mayo de 1974.

Ambas escenas apuntan a representar una doble expulsión, la de los dirigentes y la de los militantes, y a los efectos, palpables en el presente de la narración, que produjeron sobre quienes la padecieron en forma directa, y sobre quienes los padecen en forma preterida. En la primera aparece, por única vez en todo el filme, el referido Hipólito, un personaje cincuentón, acompañado de una joven que sería su pareja. Hipólito se encarga de hacernos saber que en esa quinta durmió un presidente de la Nación, se encarga de hacernos saber que ese presidente quiso trasladar la capital de Argentina a Viedma, y por último se encarga de hacernos saber que a ellos los "rajaron" (sic) del gobierno. Afirmación que, como anticipé, se refiere a la expulsión del gobierno de Alfonsín del grupo Esmeralda. Hipólito y, sobreentendemos, Acevedo, son dos de esos expulsados.[17] Más que cotejar lo que significó la expulsión del grupo Esmeralda del gobierno de Alfonsín, importa señalar cómo funciona esa referencia dentro de la economía narrativa del filme. Y en este punto, la caracterización de Hipólito resulta elocuente. El tono de sus intervenciones posee un registro cínico, si entendemos por cinismo una actitud distanciada y burlona respecto a los hechos relatados. En el universo de sentidos de Hipólito, la expulsión del gobierno de Alfonsín elimina toda posibilidad de hacer política. La narración, en este punto, acude al ejemplo. Hipólito elige graficar lo que, hasta el momento, ha dejado entrever a través de la narración detallada de la llegada a Ministro de Educación de alguien cuyo único mérito fue saber cebar mate y nunca oponerse a nada.

La segunda escena es resultado de la primera, pues en los jardines de la quinta de Acevedo se organiza, y se adelanta, el encuentro estudiantil –del que hablé en el punto anterior– en el que comenzará a definirse el candidato a Rector. Sin una clara distinción entre militancia y recreación, en aquella Asamblea se congregan a imitar discursos históricos. Uno de esos discursos, tal como anticipé, es el que Perón pronuncia en la Plaza de Mayo el 1° de mayo de 1974. Quiero destacar, en primer lugar, lo obvio. El discurso se cita como representación en el tiempo muerto de la espera de un candidato a Rector al que todos aguardan sin saber que no vendrá, sin saber que la decisión de no asistir no es accidental, sino el resultado del modo en que Acevedo orquestó el encuentro. Más allá de esta información, y específicamente en cuanto a la performance, quiero destacar un doble nivel de sentido. Por un lado, el intradiegético; es decir, la pérdida de toda espesura dramática de lo que significó aquel discurso para la dinámica política de los años setenta. Como si los protagonistas estudiantes no advirtieran la tragedia que significó esa expulsión -la de todo un sector de la juventud peronista, incluida la agrupación Montoneros- en términos concretos e históricos. Por otro lado, el extradiegético; o sea, el guiño que ese discurso propone al espectador, que frente a esa performance parece invitado a reflexionar, precisamente, sobre el fallido y breve tercer gobierno de Perón y sobre la no advertencia de esos jóvenes de que, una vez más, habían sido primero manipulados y luego traicionados. Desdramatización

y redramatización contribuyen a potenciar la crítica política del filme.

A partir de las escenas mencionadas se construyen dos grupos: los jóvenes expulsados y los intelectuales que se comprometieron con el gobierno de la restauración democrática, que también fueron expulsados. Por ello, aunque laterales, estas dos narraciones constituyen una parte sustancial del entramado histórico sobre el que se desarrolla el filme y sobre el que se recortan las estrategias y las subjetividades puestas en juego. Es decir, nos invitan a observar una historia política que ha contribuido al desencanto y al cinismo, y que pese a ello sigue cooptando "idiotas útiles". Porque, en efecto, los jóvenes militantes de base, los estudiantes convocados en Chascomús, pero también los estudiantes que pegan carteles en la Universidad, los que recorren las aulas, reproducen las actitudes que podrían endilgárseles a los "jóvenes de los setenta" (atribución de un facilismo que es necesario problematizar por supuesto, pero atribución al fin), manipulables por la creencia en determinados ideales. Sin embargo, el filme realiza aquí una torsión compleja: al momento de representar los ideales de esos "idiotas útiles", estos aparecen como vacíos, es decir no hay enunciado propositivo concreto -y si lo hay se lo presenta como la mera repetición de un discurso que no se comprende-, o bien el discurso se transforma en insulto, grito, *phone* en lugar de *logos*, con la subalternidad que la tradición metafísica le otorga a la primera. Los idiotas útiles son, básicamente, ignorantes, y los que saben –profesores, dirigentes, aspirantes a dirigentes- son, básicamente, manipuladores. En este estrecho desfiladero pareciera ser que la política no tiene lugar, pues los que la desean no saben y los que la invocan son traidores.[18]

II. Modulaciones del NO (¿Aspirante a primero o cero a la izquierda?)

Si, como apunta Serge Daney, *Scarface* es la historia de una cicatriz[19], podríamos decir que la historia de Roque es la historia de una mirada: la del que observa y aprende. Pero ¿quién es Roque, que no deja de mirar? ¿Segundo, aprendiz de brujo, figura ética que emerge para poner un límite a Acevedo y redimir a los estudiantes? Su presencia resulta singular para la serie cinematográfica que hemos postulado, mediador entre la multitud (los estudiantes) y el líder manipulador (Acevedo), pragmático e idealista a la vez, leal y traidor, en apariencia un enigma. Roque es la novedad de *El estudiante*, la modalidad que elige el filme para intervenir en la tradición cinematográfica que ha puesto multitudes y líderes en escena. Su existencia condensa las posibilidades políticas del filme y también sus límites.

Como consecuencia de su presencia, surge un primer enunciado: si todavía hay política, no debemos buscarla en la multitud. El lugar de la política deberíamos buscarlo en Roque, y de manera sucedánea en Paula. Ambos, no casualmente, protagonizan una historia de amor. Destaco la relación de amor porque ésta, finalmente, tendrá un efecto purificador, y porque es la única historia de amor entre todas las relaciones que se van dando en el filme. La caracterización de ambos no escatima estiletazos, hay momentos en que se corrompen, pero sin dudas, por las decisiones finales de ambos, son salvados de la corrupción generalizada y del grito sin sentido. La salvación parece provenir de la respuesta final de Roque, ese NO que lanza enmarcado en un primer plano, dirigido a Acevedo y también a nosotros. Un NO encapsulado, afectivo, que despierta nuestra inmediata empatía.

¿Cómo interpretar ese acto de habla final? Voy a proponer diferentes modos de abordar una negación. Pensemos en el modo en que Agamben lee la negativa de Bartebly, el escribiente, como la potencia-de-no, como la de un ser que, en virtud de ser, también puede no ser, y extrae su poder volviendo inoperantes instituciones y jerarquías.[20] Sin embargo, el NO de Roque, teniendo en cuenta el desarrollo del filme, su adscripción entre idealista, ingenua y calculada al grupo Brecha, más que inscribirlo en el plano de la "inoperancia", tiene elementos para constituirse como una potencia de enunciación que no era identificable en un campo de experiencia previa. En otras palabras, Acevedo, líder de Brecha, ahora Rector de la Universidad, que lo había convocado para pedirle algo, no esperaba esa respuesta que finalmente obtuvo, no esperaba que la modalidad de su manipulación fracasara. El NO de Roque podría leerse, por lo tanto y como segunda posibilidad, como una desidentificación de un lugar asignado. Por ello, de alguna manera no se trataría de un enunciado que representa o que viene a poner en palabras una instancia anterior, sino de un enunciado-acto que emerge de la situación particular en la se juega. En este sentido, yo quisiera desestimar como interpretación aquella que postula a un Roque más manipulador que el manipulador, pues si bien Roque emerge como el vencedor, dada su negativa, no sabemos exactamente en qué consiste su victoria, o qué obtiene de ella. [21] En definitiva, su acto de habla constituiría

la puesta en acto de un proceso de subjetivación. Ese NO representaría, si siguiéramos un razonamiento como el propuesto por Jacques Rancière, la inscripción, en el filme, de la parte que nunca es tenida en cuenta: los jóvenes. El NO de Roque sería una negación colectiva y constituiría la emergencia de una lógica política diferente. En este sentido Roque es, en la enunciación de su NO, el nombre de un pueblo que contabiliza un cúmulo de derrotas históricas: en principio la de los jóvenes expulsados el 1° de mayo de 1974, y la del grupo Esmeralda expulsado del gobierno en 1989.

Sin embargo, aceptar lo que acabo de plantear supondría la presencia de una trama por completo diferente a la que propone la película. De modo que para reconsiderar ese NO lo voy a colocar entre dos eventos comunicativos. En primer lugar, el chiste que le cuenta el Rector, un relato sobre el carácter acomodaticio del sujeto más longevo del mundo que, al parecer, gracias a no haber contradicho nunca a nadie, alcanzó tal longevidad. El chiste encierra una máxima moral: la sobrevivencia depende de la adaptación hiperbólica al otro. El otro evento, ya señalado y trabajado en el primer apartado, es la toma del Rectorado por parte de los estudiantes. Contrapuesta a estos dos eventos -el chiste del Rector, los gritos en la toma del Rectorado-, la de Roque sería entonces una palabra verdadera, un acto enunciativo cuya formulación, simple y escueta, funda una suerte de máxima, divorciada de todo afecto, "calentarse no sirve" nos dice Roque. El NO entonces sería un NO verdadero y pensado. Ni acomaditicio como el personaje del cuento narrado por Acevedo, ni ininteligible como el grito de los jóvenes que tomaron el Rectorado. He aquí la propuesta política del filme.

A estos eventos les quiero sumar un tercer elemento. La voz en off que introduce el relato de Lisandro de la Torre e Hipólito Yrigoyen, con el que se inicia la secuencia que desemboca en el NO, y nace en el espacio privado de Roque y Paula, que ahora viven juntos. Recordemos, la voz en off narra el duelo entre Lisandro de la Torre e Hipólito Yrigoyen, y a diferencia del fuera de campo al que he aludido al comienzo, aquí la narración ocupa un lugar jerárquicamente superior a la alusión al grupo Esmeralda y a la imitación de Perón, es el propio narrador, sin ningún artilugio retórico quien nos narra la historia. La narración, claramente, coloca del lado de Lisandro de la Torre el NO de Roque, es Lisandro de la Torre el que se niega. De aquel duelo tenemos una serie de testimonios históricos, uno de ellos del propio Lisandro de la Torre, que acusa a Irigoyen de ser una

> "influencia oculta y perseverante que ha operado lo mismo antes y después de la muerte del doctor Alem, que, destruye en estos instantes la gran política de la coalición, anteponiendo a los intereses del país y a los intereses del partido, sentimientos pequeños e inconfesables".[23]

La frase de Lisandro de la Torre confirmaría la crítica política del filme: la primacía de intereses mezquinos por sobre los intereses generales o institucionales es una máxima que el filme parece corroborar en las sucesivas citas políticas. Desde esta perspectiva histórica, el NO de Roque se revela no como un acto de habla de los que no tienen parte, no como la instauración de un litigio o de un disenso, no como la emergencia de un pueblo, sino como una suerte de máxima kantiana que antepone el interés general sobre el interés particular –de hecho él mismo se ve perjudicado por ese NO [24] que supone un rechazo al puesto que Acevedo acaba de ofrecerle. Se podrían problematizar las implicaciones de una máxima kantiana como fundamento de una posición política [25], pero aun asumiendo las nociones que el filme nos propone -el NO como una ley universal que emerge para mostrar un límite frente a la manipulación y la ambición personal-, lo llamativo de esta proposición es lo que voy a llamar el "viraje doméstico" de Roque y Paula.

La negativa de Lisandro de la Torre provocó su expulsión del partido Radical pero no de la esfera pública, en la cual fundó otro partido, y ocupó cargos oficiales. En El estudiante nada de ello sucede. La negativa de Roque no lo arroja al espacio público, ni lo incita a fundar otra agrupación. Si retrocedemos a la escena inmediatamente anterior a su negativa, se observa a Roque en el espacio doméstico, prepara el almuerzo para él y para Paula. Es decir, aún previendo la respuesta que dará al Rector, aún previendo la denuncia que hará a su gestión, y aun previendo "sugerir" la toma del rectorado a los estudiantes de la agrupación de izquierda, Roque permanece en ese reducido espacio familiar. Posteriormente, las informaciones que sobre sí mismo y sobre Paula le ofrece al Rector -trabaja realizando encuestas, ahora volvió a estudiar, Paula tiene nuevos cargos docentes, Paula entró al Conicet-, informaciones que no tenemos modo de confirmar pero tampoco de desmentir, el NO de Roque, más que un NO colectivo es un NO que representa a esa pareja salvada, junta en la afectividad de su cocina, en la laboriosidad de las entrevistas, en la aplicación del que estudia o del que da clases.

¿Qué resta entonces luego de que todos los protagonistas –las agrupaciones, Roque, Paula, Acevedo- se han presentado a cámara como en un programa televisivo de preguntas y respuestas? Descartada la potencia política de las multitudes, descartada la honestidad del líder, el viraje doméstico de la política convierte a El estudiante en una escenografía devastada, poblada por ruinas. Nada es, ni puede ser, lo que debería ser o lo que alguna vez se supuso que era. Ni Roque es Lisandro de la Torre, ni las agrupaciones de izquierda que tomaron el Rectorado cambiarán la política universitaria, ni Acevedo es quien Roque creyó que era. Multitudes inexistentes o manipuladas, líderes corruptos o huidizos, maquinaciones infinitas. El NO final de Roque, más que la posibilidad de un nuevo comienzo, produce una imagen retrospectiva de los sueños y las tradiciones del siglo XX, del cine político, de las multitudes, de sus líderes, de la política y del cambio social, con el aspecto de una sobrevida pesadillesca y zombie.

NOTAS:

1 En 1995, Harun Farocki compone el documental *Arbeiter verlassen die Fabrik (Obreros saliendo de la fábrica)*, que reflexiona sobre los modos en que el cine ha filmado la salida de las fábricas. La brevísima filmación de los Lumière ocupa un lugar destacado.

2 De Dziga Vertov se pueden mencionar, entre muchas otras, *Aniversario de la revolución* (1919), *El hombre de la cámara* (1929), *¡Adelante, soviet!* (1926); de Serguei Eisenstein *La huelga* (1924) *El acorazado de Potemkin* (1925), *Octubre* (1928), *La línea general* (1929); de Vsévolod Pudovkin *El fin de San Petersburgo* (1927).

3 Apud Siegfried Kracauer. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Oxford University, 1997.

4 In *A tela do cinema como prótese de percepção*. Florianopolis: Cultura e barbarie, 2009, p. 21. La traducción me pertenece.

5 En su etapa americana, Lang filma *Linchamiento* también conocida como *Furia* (1936). Allí Spencer Tracy encarna a un sujeto sospechado del secuestro, que no cometió, de una niña. Detenido por la policía del pueblo, y víctima de los rumores que circulan, los habitantes se van concentrando frente a la comisaría hasta convertirse en una turba vociferante que comienza arrojando piedras y culmina incendiando el lugar.

6 In *Las cuestiones*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007, p. 18.

7 Es notable la superproducción de zombies en el cine actual. Sigue a continuación un escueto listado: *After sundown* (Christopher Abram, 2004); *Black Sheep* (Jonhatan King, 2006); *Evilution* (Chris Conlee, 2008); *Autumn* (Steven Rumbelow, 2009); *Edges of Darkness* (Blaine Cade, Jason Horton, 2009); *The Horde* (Yannik Dahan, Benjamin Rocher, 2009); *Walkind dead* (Frank Darabont, 2010-2011-2012, serie); *Zombie Apoca-*

lipsis (Nick Lyon, 2011). Un listado semejante se podría hacer con el cine catástrofe que involucra el desplazamiento o el exterminio de multitudes.

8 Michael Hardt y Toni Negri, tanto en *Imperio* (2003) como en *Multitudes* (2006) acuden al Marx de sus ensayos filosóficos (*Grundisse o Elementos fundamentales para la crítica de la economía política*) y allí vuelven a leer el concepto de "general intellect" para resignificar el concepto de "multitud". Jacques Rancière, en *El desacuerdo* (1996), y en una compleja operación, que toma como contraejemplo el modelo de la República de Platón, habla de "la parte de los incontados" para volver a pensar la categoría de "pueblo". Ernesto Laclau, en *La razón populista* (2006), a partir de la lingüística y una armazón lacaniana, habla de "cadena equivalencial" para darle un sustento teórico a los regímenes populistas.

9 Desde el retorno de la democracia pocos filmes argentinos han puesto multitudes en escena, entre ellos se podrían mencionar a *La república perdida* (Miguel Pérez, 1983); *La república perdida 2* (Miguel Pérez, 1986), *Gatica, el mono* (Leonardo Favio, 1993); *Sinfonía de un sentimiento* (Leonardo Favio, 1999). Mientras tanto, en nuestras calles no han dejado de aparecer multitudes: los actos de cierre de campaña de Ricardo Alfonsín e Italo Luder; el acto de asunción de Alfonsín como Presidente; las movilizaciones en defensa de la democracia realizadas en cada uno de los tres levantamientos militares durante el gobierno de Alfonsín; muchas de las huelgas generales convocadas por Saúl Ubaldini durante el gobierno de Alfonsín; las movilizaciones contra el indulto durante el gobierno de Menem; las movilizaciones realizadas los 24 de marzo de cada año; las plazas del Sí, las plazas del No, y el listado sigue.

10 Jacques Aumont y Michel Marie definen el "fuera de campo" de este modo: El campo definido por un plano de filme está delimitado por el cuadro, pero a menudo sucede que elementos no vistos (situados fuera del cuadro) se hallan relacionados imaginariamente al campo, a través de una conexión sonora, narrativa, incluso visual. Noël Burch propuso una tipología de los principales medios visuales de constitución del fuera de campo en el cine narrativo: -entradas y salidas de una persona (de un personaje por ejemplo), sobre todo por los bordes laterales del cuadro, pero no exclusivamente; -interpelación por un elemento del campo, generalmente un personaje (ejemplo: la mirada 'hacia fuera del campo'); -complementación imaginaria de un elemento que sólo está representado de manera parcial (un personaje encuadrado hasta el torso implica la presencia de la parte baja de su cuerpo en el fuera de campo, 'debajo' del cuadro inferior). In *Diccionario teórico y crítico del cine.* Buenos Aires: La marca, 2006, p. 104.

11 *El triunfo de la voluntad* (1934) y *Olimpia* (1938) son dos filmes emblemáticos de Riefenstahl, en esta configuración de la multitud que aparece.

12 In, *"La memoria visual del genocidio"*, in *Pensar el cine 1. Imagen, ética y filosofía.* Buenos Aires: Bordes Manantial, 2004, 198

13 Me refiero sobre todo a las imágenes filmadas por D. A. Pennebaker y su *Monterrey Pop* (1968) y a Michael Waldleigh con su *Woodstock* (1969).

14 Parte de la la banda de sonido está a cargo del grupo argentino Los natas, creado en 1994. Se reproducen temas de su disco *Toba trance*, un disco experimental, con un sonido que ha sido definido como lisérgico debido a las atmósferas sonoras y envolventes que crea.

15 La imagen efímera es la de Cristina Fernández de Kirchner, que aparece en esténcil sobre pared en un paneo que realiza la cámara.

16 El grupo Esmeralda estuvo constituido por el sociólogo Meyer Goodbar, el psicoanalista Eduardo Issaharof, el sociólogo Daniel Lutsky, el sociólogo Gabriel Kessler, y la socióloga Claudia Hilb, Juan Carlos Portantiero y Emilio de Ipola, entre otros.

17 Sostengo que la referencia alude al Grupo Esmeralda porque, por ejemplo, Juan Carlos Portantiero fue Decano de la Facultad de Ciencias Sociales, y porque muchos de los intelectuales que lo conformaron eran profesores en la Universidad de Buenos Aires.

18 En las escenas surge una cifra repetida, invocada por Hipólito, e invocada por la actuación del discurso de Perón. Tanto en Hipólito, como en el imitador de Perón aparece la cifra de 21 años. Una rápida visita a Youtube permite comprobar que Perón efectivamente la pronunció en su alocución del 1° de mayo de 1974. Teniendo en cuenta que el joven imitador de Perón no reproduce la totalidad del discurso que éste dio en Plaza de Mayo, o que el filme no lo reproduce en su totalidad, que aparezca ésta cifra, que había sido mencionada anteriormente por Hipólito, resulta significativo. En efecto, 21 años son los invocados por Perón para reivindicar a las organizaciones sindicales, su historia y su presente, lo que equivale a producir un salto en el tiempo que establece un arco que va 1974 a 1953. La reivindicación del sindicalismo, enunciada en el contexto del asesinato del líder gremial Rucci, haciendo una referencia a un discurso de 1953 sepulta, en ese 1°de mayo de 1974, los sueños que la resistencia y la izquierda peronista habían ido construyendo a lo largo de esos años. Podríamos sostener que esos 21 años significan que Perón siempre fue un engaño, que el surgimiento del peronismo fue un enorme engaño. Por otra parte, 21 años es la referencia temporal que utiliza Hipólito para señalar la expulsión del gobierno de Alfonsín, lo que nos deposita en el 2010, en medio del gobierno de Cristina Kirchner. En este segundo caso, lo que se pone de manifiesto, o lo que se da a entender, es el

fracaso del proyecto democrático que alguna vez pudo encarnar el alfonsinismo. De este modo, las cifras impares construyen un lapso temporal extenso, que va de 1953 a 2010. Más de medio siglo de vida política argentina pautada por las decepciones y la traición de sus líderes.

19 *"Vejez de lo Mismo"*, in Cine, arte del presente. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2004, p. 15.

20 Ver: P*referiria No Hacerlo: Bartleby el Escribiente*, por Herman Melville, Gilles Deleuze, Giorgio Agamben. Valencia: Pre-Textos, 2000.

21 A no ser que aceptemos la lectura de Silvia Schwarzböck, que postula que el trofeo de Roque es Paula. In *"La política según el segundo"*, in revista *Otra Parte* n° 25, Buenos Aires, 2012.

22 Esta referencia profundiza aún más la línea temporal de lo que podríamos señalar "la decadencia de la política argentina". La irrupción de Yrigoyen nos hace retroceder a comienzos de siglo, o a finales del siglo XIX, una verdadera catástrofe, otro joven traicionado por un líder –Lisandro de la Torre es 18 años más joven que Yrigoyen.

23 Ver: http://www.historiadelpais.com.ar/duelo.htm (acceso: 20/09/2012)

24 Me refiero al Imperativo Categórico, que posee carácter universal y necesario, que prescribe una acción como buena de forma incondicionada, sin importar lo que con ella se pueda conseguir, es decir sin propósito extrínseco. Algunas de las fórmulas del Imperativo son: "Obra sólo según una máxima tal que puedas querer al mismo tiempo que se torne ley universal", u "Obra como si la máxima de tu acción debiera tornarse, por tu voluntad, ley universal de la naturaleza". Ver: Fundamentación de la metafísica de las costumbres. Madrid: Ediciones Encuentro, 2003.

25 Lacan problematiza la máxima kantiana al pensarla en relación con Sade.

BIBLIOGRAFÍA:

APREA, Gustavo. "La memoria visual del genocidio", in *Pensar el cine 1. Imagen, ética y filosofía*. Buenos Aires: Bordes Manantial, 2004.

AUMONT, Jacques; Marie, Michel. *Diccionario teórico y crítico del cine.* Buenos Aires: La marca, 2006.

BUCK-MORSS, Susan. *A tela do cinema como prótese de percepção. Florianopolis: Cultura e barbarie,* 2009.-Casullo, Nicolás. *Las cuestiones*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

DANEY, Serge. *Cine, arte del presente*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor, 2006.

-HARDT, Michael; Negri, Toni. *Multitudes: guerra y democracia en la Edad del Imperio*. Mondadori, 2006.

KANT, Immanuel. *Fundamentación de la metafísica de las costumbres.* Madrid: Ediciones Encuentro, 2003.

KRACAUER, Siegfried. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Oxford University, 1997.

LACLAU, Ernesto. *La razón populista.* México: Fondo de Cultura Económica, 2006.

Melville, Herman; Deleuze, Gilles; Agamben, Giorgio. *Preferiría No Hacerlo: Bartleby el Escribiente*. Valencia: Pre-Textos, 2000.

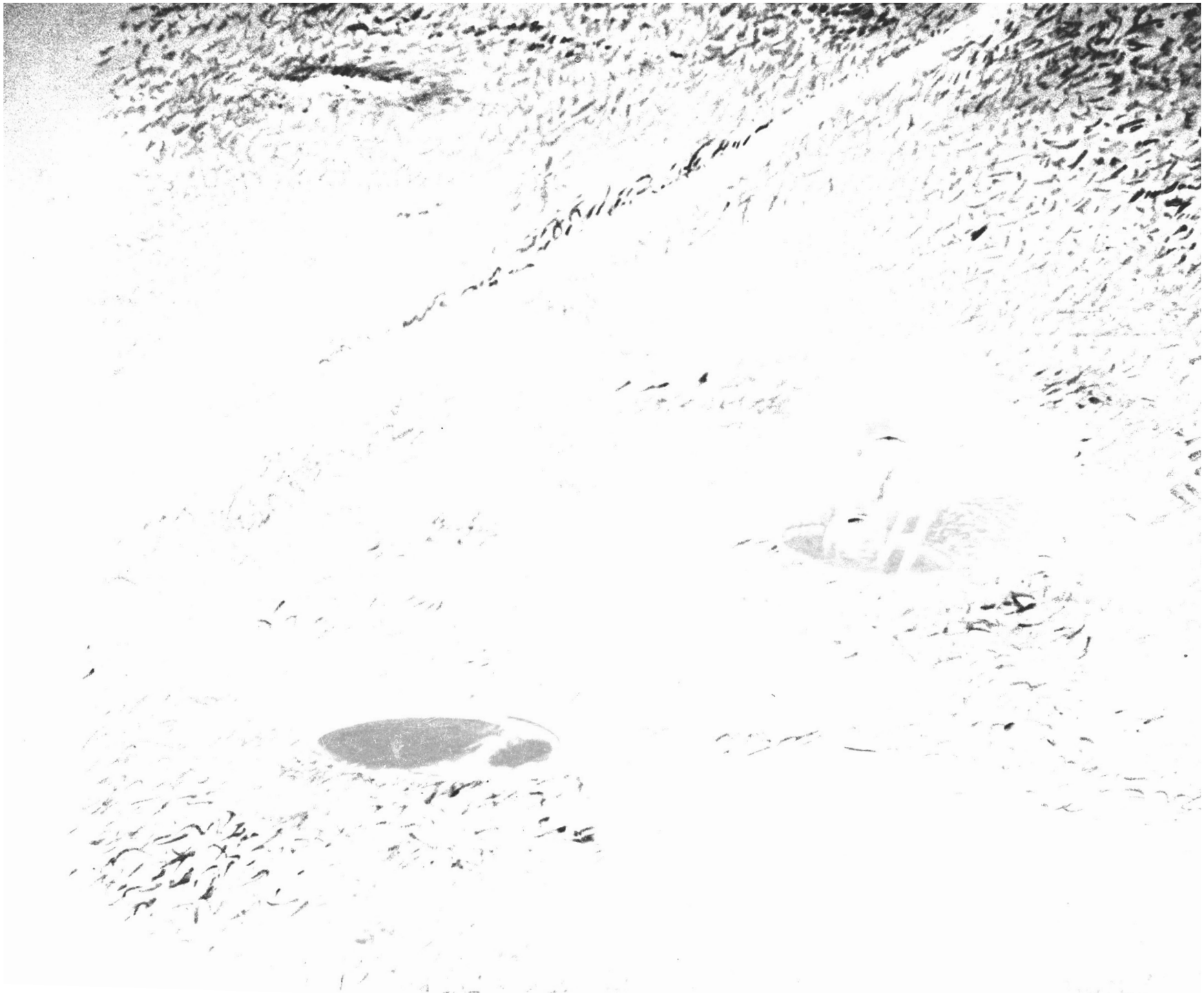
RANCIÈRE, Jacques. *El desacuerdo*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1996.

_____. *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine.* España: Paidos, 2005.

SCHWARBOCK, Silvia. *"La política según el segundo"*, in revista *Otra Parte* n° 25, Buenos Aires, 2012.

DOSSIER
ESTÉTICAS DE LA CALLE

Colaboración: *María Laura Nieto*



Presentación

Nos interesan ciertas producciones que aparecieron en las calles de la ciudad de Buenos Aires a comienzos de 2001 en un escenario de crisis política, económica y social. Estas producciones configuran un dispositivo artístico-comunicacional que articula enunciaciones colectivas que encuentran en lo grupal su expresión. De este modo se apropian de los discursos latentes que coexisten en ese momento en el espacio urbano (www.graficapolitica.com), y los vuelven a poner en circulación.

Frente a otros modelos, donde el artista creador de la obra expone en un espacio diseñado para tal fin como el museo, estas prácticas dan cuenta de transformaciones: artistas-diseñadores, a través de la autogestión, enfatizan su rol como sujetos políticos y buscan promover una nueva sensibilidad estética que focaliza en asuntos sociales relacionados con la vida en comunidad. Tratan temas como pobreza, problemáticas de género o étnicas, derechos humanos, educación pública, trabajo solidario y condiciones que establecen "ciudadanía". Desde la perspectiva de los estudios del arte hoy en día (estéticos, filosóficos, sociológicos) esto se inscribe en el giro que supone un cambio en las problemáticas: mientras que en la etapa anterior el arte se abocaba a la «representación», la cuestión ahora se sitúa en las relaciones con el mundo y en la construcción de modos de existencia.

La exposición, momento en que el proyecto artístico se valoriza, implica un agenciamiento en el espacio de la ciudad, heterogéneo según cada caso, y que configura a cada grupo en su particularidad. Sin embargo, todos ellos poseen rasgos comunes que caracterizan una estética precaria: una noción de autor que se sustituye por una enunciación colectiva, una dinámica de circulación que no refiere específicamente al arte, al diseño y a la comunicación sino a un lugar intersticial entre todos ellos, un plus contextual de significación en tanto que cada una de estas producciones se resignifica según dónde se da; calles, plazas, asambleas populares. Toda esta producción grupal está orientada a promover prácticas relacionales y formas de diálogo que acrecienten el lazo social. La noción de estética precaria surge a partir de la reflexión sobre la emergencia de una visualidad poscrisis para caracterizar estas prácticas.

En este dossier reunimos varios trabajos que abordan las estéticas de la calle desde distintas perspectivas. El artículo de Brian Holmes, "Memoria del presente", transita la emergencia de los colectivos en el momento más álgido de la crisis y los efectos teatralizadores que transforman las calles porteñas. La entrevista a Magdalena Jitrik, integrante del Taller Popular de Serigrafía, se centra en los dilemas más candentes que deben enfrentar los participantes de un colectivo a la hora de realizar su trabajo. Finalmente, el artículo de Alicia Montes analiza la práctica cultural del mapeo colectivo realizada por el grupo Iconoclasistas. Frente al vitalismo y la insurrección de ese momento queda por reflexionar cómo esto se ha ido procesando en el tiempo.

Memoria del presente. Representaciones de la crisis en Argentina

Brian Holmes

Brian Holmes propone en este artículo que las acciones que tuvieron lugar en las calles de Buenos Aires durante el 19 y 20 de diciembre de 2001 no se generaron en los acontecimientos de ese momento, sino que la insurrección se dio en relación a un proceso económico político que comenzó en la década del setenta. En esos años la Dictadura militar aliada con la oligarquía nacional llevó a cabo una "guerra cultural". Como consecuencia de esta línea histórica, ve en los diversos grupos artísticos que se generaron a partir de 2001 y que tuvieron una práctica callejera, de algún modo, una respuesta, una propuesta original y productiva, la referencia a una sensibilidad estética particular relacionada con la historia vivida. Artista y crítico cultural, Holmes se relacionó con diversos colectivos, entre ellos Bureau d'Etudes y realizó un impactante trabajo cartográfico sobre los polos de poder mundiales. Visita frecuentemente Buenos Aires y está llevando a cabo una trilogía crítica donde reflexiona sobre lo que llama las tres crisis: la Argentina, la de los países árabes y la actual europea. El artículo que publicamos es una selección de "Remember the present. Representations of crisis in Argentina" (http://brianholmes.wordpress.com/2007/04/28/remember-the-present/) cuya traducción ha sido revisada por el autor.

Teatro de la calle

La izquierda argentina contemporánea se ha construido en torno a la memoria de una fecha: 24 de marzo de 1976, cuando un golpe militar inauguró la dictadura de Videla, que duró hasta 1983. Vi por primera vez esta fecha en una pared en el barrio de San Telmo, en Buenos Aires, donde había sido pintada por una asamblea popular durante la insurrección de 2001. La derecha explica el golpe como una respuesta necesaria a las tácticas militares de la guerrilla guevarista. Pero también hubo un movimiento obrero poderoso en la Argentina, que luchó contra la explotación tanto de la burguesía nacional como del capital extranjero. Los trabajadores habían comenzado a ejercer su poder en la calle con la sublevación de la ciudad de Córdoba en 1969, el "Cordobazo", que marcó el comienzo de un período de intensas movilizaciones, que culminó con el regreso al poder del exiliado líder popular Juan Perón en 1973. Sin embargo, a pesar de la victoria representada por su regreso, el movimiento se fue dividiendo cada vez más entre los que permanecieron leales a las jerarquías sindicales en busca de un nuevo compromiso entre el capital y el trabajo, y los que se unieron a los estudiantes y los movimientos guerrilleros en un llamado a la revolución absoluta.

En el momento de la muerte de Perón en 1974 se consumó la división. Los trabajadores radicalizados se volvieron cada vez más organizados, utilizando comités de coordinación para escapar del control de los representantes sindicales. Para realizar una huelga importante, rodeaban el sindicato con una multitud de trabajadores, forzando a sus representantes a seguir el movimiento. Al mismo tiempo se intensificaron las acciones estudiantiles y las actividades de la guerrilla experimentaron una escalada con asesinatos y ataques a instalaciones militares o policiales. Las clases altas se sentían seriamente amenazadas, menos en su control formal

sobre el poder que en su capacidad para mantener una sociedad jerárquica basada en los valores cristianos. Los escuadrones de la muerte de la Alianza Anticomunista Argentina (AAA) ya habían estado en funcionamiento desde noviembre de 1973. Después del golpe del 24 de marzo, la oligarquía desató la fuerza militar contra la población.

Los soldados ocuparon las fábricas y las universidades. Aplicaron técnicas de contrainsurgencia aprendidas de los franceses y los americanos. Poco a poco se identificaron los elementos ideológicos. Fue en 1976-77 que lo peor ya estaba hecho. Todo el mundo conoce la cifra de 30.000 desaparecidos. A menudo eran arrojados desde aviones al río. Muchos más fueron torturados. Se estima que novecientos niños nacieron en prisión y fueron adoptados por los torturadores, después de la desaparición de sus madres.

Para los latinoamericanos, las dictaduras de la década del setenta, y no la globalización financiera de la década del noventa, marca el inicio del neoliberalismo. Los que hacen actualmente la historia económica de izquierda caracterizan a esta década como una primera fase de desindustrialización estratégica: una manera de disciplinar a las clases trabajadoras nacionales, rompiendo sus oportunidades de ejercer alguna influencia en el desarrollo del proceso productivo. Sin embargo, en Argentina, la década de 1970 fue también un período de guerra cultural a gran escala, "el choque de dos civilizaciones, la nuestra y la marxista, para determinar cuál va a ser dominante y así inspirar o dirigir la futura organización del mundo" enunciado en 1981 por Leopoldo Galtieri, uno de los generales de la junta[1]. La rebelión debía ser sofocada, pero los pensamientos que la inspiraron también tenían que ser erradicados. La culminación lógica de la lucha ideológica fue la reducción de la población al silencio, lo que también implica una imposibilidad de duelo.

La historia contemporánea de la Argentina se puede representar como una silueta vacía: un cuerpo ausente, cuya evanescente imagen comienza a formar parte de una lucha por recordar.

Un proyecto de arte político inmensamente influyente comenzó justo antes del final de la Dictadura, el 21 de septiembre de 1983, bajo el nombre de Siluetazo. Fue iniciado por tres artistas, Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel, y tomado por las Madres de la Plaza de Mayo, junto con otras organizaciones de derechos humanos y los participantes

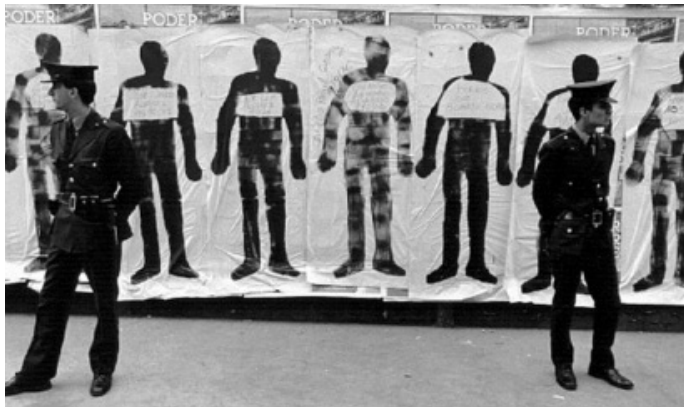


Foto: Marcelo Brodsky

en la "Tercera Marcha de la Resistencia ", celebrada en Buenos Aires en ese día. La técnica era muy simple: se trataba de trazar el contorno de un cuerpo humano en posición horizontal en una hoja grande de papel. Pero el efecto fue fundamental. Cito un texto del fotógrafo Marcelo Brodsky:

> El Siluetazo fue uno de los hechos artísticos más fuertes que se produjeron en la Argentina durante el siglo xx. ¿Dónde están los desaparecidos? ¿Qué hicieron con ellos? La pregunta sin respuesta inundó las calles de las ciudades del país cuando cayó la Dictadura y se estaba recuperando la democracia. Las siluetas se estamparon en paredes, persianas y señales urbanas exigiendo verdad y justicia. Poco a poco se fueron desvaneciendo de las calles de la ciudad, pero dejaron impreso su reclamo en la memoria colectiva. La interpretación artística de lo que estaba sucediendo se integró en las movilizaciones populares que exigían juicio y castigo a los asesinos de la Dictadura, legitimándose de hecho como una poderosa herramienta de lucha callejera. El Siluetazo empezó a formar parte, al mismo tiempo, de la historia de la lucha por la plena vigencia de los derechos humanos y de la historia del arte en la Argentina.

El desafío para la izquierda argentina era construir la legitimidad de su lucha dentro de lo que era todavía un entorno institucional radicalmente hostil, incluso después del fin de la Dictadura. En su gran mutismo, en su vacío acusatorio, las siluetas eran un símbolo potente, pero aún más importante era la posibilidad de que este símbolo fuera creado por aquellos directamente afectados. Como Ana Longoni y Gustavo Bruzzone han escrito: "El Siluetazo señala uno de esos momentos excepcionales en la historia en que una iniciativa artística coincide con la demanda de un movimiento social, y toma cuerpo por el impulso de una multitud. Implicó la participación, en un improvisado y inmenso taller al aire libre que duró hasta la medianoche, de cientos de manifestantes que pintaron, pusieron el cuerpo para bosquejar las siluetas, y luego las pegaron sobre paredes, monumentos y árboles, a pesar del dispositivo policial imperante."[2]. Los autores subrayan la condición colectiva de esta creación:

> El Siluetazo implicó por su dinámica de creación colectiva la socialización de los medios de producción y circulación artísticos, en la medida en que el espectador se incorpora como productor. El hecho visual 'es hecho por todos y pertenece a todos'. La dimensión participativa radical de esta práctica promueve la apropiación masiva de una idea o concepto, y de formas y técnicas artísticas sencillas pero contundentes en la repetición de una imagen. (A. Longoni y G. Bruzzone, 2008, 40)

Las Madres de Plaza de Mayo utilizaron en sus marchas en memoria de los desaparecidos las siluetas como parte de la imposible, pero profundamente significativa demanda, por la *"aparición con vida"*. Desde su fundación en 1978, las Madres habían trabajado incansablemente para reconstruir justicia desde abajo apareciendo en el espacio público con los retratos de sus familiares desaparecidos en los brazos y una red social cada vez más amplio detrás de ellas. Como Susana Kaiser escribe: "Al convertir la maternidad en una actividad pública, fueron cruciales en establecer nuevas fronteras de lo que la política y los espacios políticos debían ser". [3] Su deliberada estrategia de militancia no violenta, basada en la legítima presencia de la memoria socialmente reprimida, es fundamental para la comprensión de cómo la izquierda argentina iba a reaccionar a la crisis de finales de 1990 y el comienzo del nuevo milenio. Sin embargo, en los centros urbanos de Argentina, este rol expresivo será tomado de manera muy diferente por un nuevo movimiento que surgió en octubre de 1995, bajo el nombre de H.I.J.OS. [4] Esta denominación es una abreviatura de un nombre más extenso, "Hijos por la Identidad y la Justicia, contra el Olvido y el Silencio".

Esta es la segunda generación de argentinos activistas de derechos humanos, quienes inventaron una forma extraordinaria de intervención política, el *escrache*. La palabra deriva del argot argentino escrachar , que significa "descubrir", "revelar", "mostrar la cara ", el *escrache* es un acto de denuncia que tiene como objetivo informar al público de los crímenes impunes de los colaboradores de la Dictadura.". Si no hay Justicia, hay escrache ", repiten los miembros de HIJOS: es una práctica pública absolutamente seria, pero que toma la forma de una sátira carnavalesca, plena de farsa, ruido estridente y mordaz humor negro, llevada a cabo por una multitud de jóvenes activistas acompañados por la música de bandas tradicionales conocidas como murgas.[5]

Al principio, los *escraches* se concibieron como formas de comunicación mediáticas, dirigidas contra figuras bien conocidas del régimen militar que vivían en el centro de Buenos Aires. Pero a partir de 1998, HIJOS cambió su enfoque y comenzó a involucrarse en largos períodos previos de educación popular antes de cada acción, que pasaron a llevarse a cabo en los barrios más populares. Aun cuando las manifestaciones antiglobalización en América del Norte y Europa alcanzaron su apogeo en las campañas contra las instituciones transnacionales como el G8, el FMI y la OMC, los protagonistas de HIJOS trataban de radicalizar a la gente común, en la resistencia local a agentes de las fuerzas represivas que habían introducido la primera fase del neoliberalismo. En Argentina, la crítica popular a la injusticia del presente es inseparable de una conciencia histórica de la forma en que el país se había desarrollado durante los últimos veinticinco años, con una aguda conciencia de que las mismas clases que se habían beneficiado de la Dictadura siempre podían volver a hacerse con el poder, si su impunidad fuera simplemente aceptada y sus crímenes dejados en el olvido.

Una vez más, la gente pone el cuerpo, expandiendo el concepto de acción directa en el arte. Desde el principio, entre los manifestantes, estuvieron los miembros del grupo Etcétera, que se pensaban a sí mismos menos

como un grupo de artistas, y más como un movimiento político de la imaginación surrealista. Durante el apogeo de los *escraches* entre 1998 y 2001, se realizaron delirantes eventos teatrales frente a las casas de los antiguos asesinos y torturadores. Las tácticas de protesta más conocidas no eran suficientes para Etcétera, cuya historia está llena de encuentros extraños e inventos inverosímiles. Mientras trata de reciclar un edificio vacío para sus actividades, el colectivo se topó con las instalaciones abandonadas de la antigua editorial Argonauta, fundada por el artista surrealista Juan Andralis, repleta de libros polvorientos, fotografías antiguas, imágenes, pinturas, esculturas, trajes y maniquíes viejos de los años 1930 y 40. Fue un punto de inflexión, un momento de "azar objetivo", como Marcel Duchamp había descrito. Ellos construyeron una biblioteca, un cuarto oscuro, un estudio y un pequeño teatro con asientos recuperados de un antiguo cine, y utilizaron los materiales del entorno accesorios de una estética singular. [6] Su postura agresiva frente al público se hizo evidente cuando se creó el *Niño Globalizado*, con una bomba de mano que el público de arte podría utilizar para inflar el abdomen del niño en un globo hinchado de hambre. Pero esa fue sólo una estación de un largo viaje. El objetivo era desarrollar un arte tan poéticamente impredecible como un sueño, y luego arrojarla como un balón de fútbol en una realidad más delirante que toda ficción.

Una de sus tempranas piezas de protesta fue el partido de fútbol satírico, "Argentina vs. Argentina", realizado ante la casa del exdictador, el general Galtieri, en junio de 1998 durante la Copa Mundial mientras Argentina se enfrentaba a Inglaterra. Recordaba la pérdida de vidas en la guerra de las Malvinas bajo el mando directo de Galtieri, pero también la vergüenza de la Copa del Mundo de 1978, celebrada en Argentina bajo los reflectores de los medios de comunicación, incluso mientras continuaba la tortura y el asesinato fuera de cámara. El satírico partido de fútbol concluyó cuando un miembro de HIJOS pateó un penal con una pelota llena de pintura roja en la casa del exdictador, lo que provocó el clímax de la denuncia pública. Las grabaciones de video muestran la pintura salpicando las gorras de la policía alineadas en filas alrededor del edificio. En otros *escraches*, como el que se hizo contra el Dr. Raúl Sánchez Ruiz, la performance de Etcétera sirvió como un señuelo, una trampa, distrayendo la atención de la policía en un momento crítico. Resulta impactante darse cuenta de que intervenciones como éstas tienen lugar en el momento exacto en que grupos como Reclaim the Streets estaban inventando las manifestaciones carnavalescas del movimiento antiglobalización. En el caso argentino, el carnaval político culminaría en una insurrección nacional.

La obra gráfica del Grupo de Arte Callejero puede ejemplificar la forma en que los *escraches* actuaron para hacer historia pública. El GAC se formó en 1997, pero sus miembros prefieren no hablar demasiado de su propia historia. Sus acciones hablan por ellos. Antes del día de un *escrache*, ayudaban a la difusión haciendo volantes impresos donde indicaban la fecha y hora del evento, así como el nombre, dirección, número de teléfono y el retrato del agente de la Dictadura, junto con una lista de sus crímenes. Además de los volantes y afiches, el GAC realiza una iconografía muy directa que simula los códigos de las operaciones comerciales, tales como las empresas de seguridad privada que ahora emplean a muchos exsoldados y policías. Además se apropian de los códigos de las señales de tráfico, creando placas que se vuelven como marcadores históricos en el camino hacia la construcción de una contramemoria. "A 300 metros más adelante, asesino, Juan Luis Donocik, Honorio Pueyrredón 1047, primer piso", dice una. "A 50 metros más adelante...", sigue otro. El GAC proporciona una presencia gráfica y una claridad de información que refuerza el teatro ritual del *escrache*. La aproximación a la vivienda del criminal es muy conscien-

temente organizada por todos los participantes, como un camino hacia la historia viva de una lucha violenta que no puede ser olvidado, porque no hay ninguna garantía de que la otra parte no volverá a usar las armas que empleó en la década de 1970. Por último, el grupo se presenta ante de la casa del asesino, y es en este punto culminante que se dice un discurso público acompañado por gestualidad y performance.

Para dar una idea de cómo fue este momento, voy a transcribir una extensa cita de *Genocida en el barrio*, producido por el Colectivo Situaciones, un grupo de militantes investigadores que han trabajado directamente con los diversos movimientos sociales argentinos -no sólo con H.I.J.O.S, sino también con grupos de desempleados piqueteros, campesinos marginados, las asociaciones de educación popular, etc. El Colectivo Situaciones normalmente contribuye a la formación de hipótesis acerca de la autonomía de los grupos con los que trabajan, y sobre el sentido de sus luchas. Participan en discusiones con los grupos y luego transcriben y publican los resultados en folletos baratos que sirven para distribuir los resultados del proceso colectivo. Lo que sigue, sin embargo, no es una de esas entrevistas, sino más bien el texto de un discurso que dio en la calle un miembro de HIJOS en el día después de una sesión de debate, en el momento culminante de un *escrache*:

> Hoy estamos frente a la casa de otro torturador: Ernesto Enrique Frimon Weber. Subcomisario (RE) de la policía federal que actuó como represor durante la Dictadura militar, en el centro clandestino de exterminio que funcionaba en la Escuela de Mecánica de la Armada (E.S.M.A.). Fue torturador y secuestrador, como integrante del área de logística del Grupo de tareas 3.3.2, responsable del secuestro de más de 3500 personas. Actuaba bajo el seudónimo de 220, apodo puesto como reconocimiento a sus clases de tortura con picana eléctrica. Libre por la ley de punto final y con pedido de captura internacional del juez español Baltasar Garzón, acusado del delito de genocidio y terrorismo de Estado. Vive en Virgilio 1245 departamento 3, y su teléfono es 4567-2112. (Colectivo Situaciones, 2002).

A partir de este punto, el discurso continúa de un modo más filosófico, con un tono autoreflexivo, que intenta resumir el significado del proceso de denuncia en sí mismo:

> Ya pasaron casi cuatro años desde nuestro primer escrache, en diciembre de 1996. En estos cuatro años, el escrache se ha convertido en una nueva herramienta de lucha. El escrache ha sido y es una forma de transformar la memoria en acción, una forma novedosa de denunciar la impunidad. Una forma de demostrar que la impunidad no es una palabra abstracta. La impunidad es un término bien concreto: la impunidad se llama Emilio Eduardo Massera, supuestamente detenido en su mansión de la avenida Libertador, se llama Miguel Etchecolatz paseando por la plaza de Córdoba y Jean Jaurès, se llama José Alfredo Martínez de Hoz opinando desde la city sobre el rumbo de la economía, se llama Turco Julián tomando un café en un bar de Congreso, se llama Fernando Peyón protegido por la policía de la comisaría 39 de Villa Urquiza (que no tuvo empacho en quebrarle el brazo a una madre de Plaza de Mayo), se llama Norberto Bianco trabajando en su clínica de San Miguel, con la venia del intendente carapintada Aldo Rico, se llama Nelly Arrieta de Blaquier presidiendo la Asociación de Amigos del Museo de Bellas Artes. La impunidad vive en cada uno de estos personajes, represores, torturadores, apropiadores, genocidas, autores ideológicos del exterminio masivo de miles de militantes populares que peleaban contra los privilegios y la desigualdad, esa misma desigualdad que hoy es ley suprema en la República Argentina. Por eso, el escrache ha sido y es un tiro para el lado de la justicia. Una justicia fundada en la certeza de que la verdadera justicia no caerá desde las alturas del poder, como una fruta podrida. Una justicia que entiende que cuando el delito se organiza desde el Estado, es la sociedad la que debe identificar a los criminales, juzgarlos, condenarlos, perseguirlos hasta en sus sueños. Una justicia de los sectores populares que no olvidan ni perdonan el terrorismo de Estado, los campos de concentración, las torturas, los vuelos de la muerte, los chicos apropiados... (Colectivo Situaciones, 2002). [7]

En este poderoso momento culminante del escrache, se lanzan globos de pintura roja contra la casa de la persona, con el fin de conmemorar la sangre que fue derramada años atrás. Pero a pesar de la emoción de

aquellos cuyos padres o familiares fueron asesinados durante la Dictadura, lo que aparece claramente en estos eventos públicos es el intento de inventar un juicio efectivo desde abajo, que no se basa en la violencia sino en la fuerza simbólica, cuyo propósito es estigmatizar a las personas en cuestión, para lograr lo Colectivo Situaciones llama "condena social", y al mismo tiempo, inscribir una advertencia pública en contra de la continuidad del pasado en el presente. Con este fin, el Grupo de Arte Callejero ha trabajado con H.I.J.O.S para crear un mapa de todos los lugares en que se realizaron los escraches, bajo el título Aquí viven genocidas.[8] El mapa fue pegado en toda la ciudad de Buenos Aires el 24 de marzo de 2001, y luego de nuevo en la misma fecha en 2002. Es difícil imaginar la experiencia de leer un mapa histórico de la propia ciudad, con su propia historia, es algo humanamente difícil de imaginar por lo terriblemente cercano en el tiempo y en el espacio. Las zonas más ricas del centro: Barrio Norte, Palermo y Recoleta son barrios que requieren una ampliación especial para mostrar a todos los colaboradores de la Dictadura que viven allí.

Insurrección

Habiendo considerado la historia de la Dictadura, así como las formas específicas en que los artistas activistas de izquierda argentinos buscaban evocar la memoria de sus víctimas, volvamos ahora al colapso económico y la revuelta del 19 y 20 de diciembre de 2001. La ley marcial fue declarada el 19 de diciembre, un mes después de que la crisis hubiera comenzado con la prohibición de los retiros de los bancos (conocido como el *corralito*) y tan sólo un día después del saqueo de supermercados que se había iniciado en las afueras de Buenos Aires. Las masas de desempleados *piqueteros*, que había iniciado su revuelta muchos años antes en las provincias, estaban avanzando hacia la capital. Nadie podía predecir lo que sucedería cuando llegaron a su destino. Pero lo que el 19 y 20 de diciembre probó, en última instancia, fue la eficacia de los esfuerzos por mantener latente la conciencia de la gente sobre el peligro histórico encarnada por la oligarquía, el ejército y la policía. No había dudas de que el retorno a la Dictadura era imposible. La clase media de Buenos Aires escuchó el rugido extraño de miles de personas golpeando ollas y sartenes, muchas veces sin saber qué era exactamente lo que estaban haciendo o dónde los llevaría este gesto. Tomaron de sus cocinas sus propias ollas y sartenes, y se dirigieron al centro de la ciudad, pasando por innumerables cruces donde el tráfico estaba cortado por los manifestantes. Al llegar al centro, se unieron a los piqueteros y pusieron en marcha la insurrección urbana que obligó a Fernando de la Rúa a dejar el palacio presidencial en un helicóptero. Era el "Argentinazo". [9] Estos dos días abrieron los dos años de crisis en los que la Argentina renegoció su sistema político interno y su relación con el mundo exterior y, sobre todo, con el FMI.

A partir de ese punto los *escraches* fueron más allá de los objetivos específicos de H.I.J.O.S para convertirse en la principal forma de manifestación pública, a menudo planificados por un proceso de democracia directa en las grandes *asambleas* (asambleas populares) que se reunieron para la deliberación democrática directa en los parques públicos y plazas. Muchos grupos artísticos diferentes intervinieron en los disturbios que siguieron, incluyendo el Taller Popular de Serigrafía. Estos eran artistas cuyas prácticas de estudio no permitía que contribuyeran directamente a la revuelta, y que decidieron, en cambio, trabajar con un proceso colectivo de creación de imágenes, incluyendo serigrafías directamente en las camisetas de los *piqueteros* manifestantes. Los temas fueron indicados por los *piqueteros*, a menudo para conmemorar a las víctimas de la represión. Este tipo de trabajo es ejemplarizador de un deseo de dejar atrás el papel profesional del artista, para cruzar las líneas de clase y para explorar de manera más inmediata el valor de uso de la creación estética. Los resultados son un simbolismo práctico y portátil, un lenguaje artístico que se mueve por las calles, en base a los dibujos que son muy hermosos en el sentido de la estética tradicional -como se podía ver en una instalación de copias en papel en la exposición colectiva *La creatividad* en Kassel, Alemania, en 2005.[10]

Una organización más grande surgió de una reunión entre unas 120 personas que habían documentado el levantamiento de dos días de diciembre de 2001. La reunión fue convocada por Boedo Films, Cine Insurgente, Contraimagen y Argentina Indymedia frente a un verdadero bloqueo de información de los principales medios de comunicación nacionales. Se llevó a cabo el 19 de enero de 2002 en la Universidad de las Madres de la Plaza de Mayo, alrededor de la consigna *"Vos lo viviste, no dejes que te sigan mintiendo"*. Después de esta primera reunión surgió Argentina Arde, llamado así en homenaje al proyecto de investigación artística *Tucumán Arde*, exhibido en Rosario en 1968 y rápidamente censurada por las autoridades. El grupo inmediatamente se subdividió en comités de fotografía, prensa y video, que luego se multiplicaron y se extendieron por el país con el objetivo de producir información válida y útil desde abajo, fuera de las jerarquías profesionales. [11] Exposiciones, compilaciones de video y un periódico excelente de fotorreportaje fueron realizados durante los dos años tumultuosos que siguieron. Indymedia Argentina sigue siendo excepcionalmente activo, hasta ahora. Desde la red más grande surgió el arte visual del grupo Arde Arte, con la práctica de una serie de acciones de calle que hacen hincapié en la participación. Una de sus intervenciones más destacadas, en marzo de 2002, incluyó la participación de manifestantes que avanzaban hacia la policía con grandes placas de material refractario, en las que se había escrito el lema *"Vete y Vete"*.[12]

Etcétera hizo algunas de sus más salvajes acciones en este momento, incluyendo *Otra Realidad es Posible* en el que se vistió como una especie de troupe medieval de cuchillos y tenedores con casco de hojalata y escudos plateados, para atacar cómicamente a corporaciones transnacionales como McDonald´s, YPF y Shell con un servicio de mesa de gran tamaño que habían hecho en una fábrica de aluminio ocupado. Su motín-performance recordaba no solo el hambre desesperado que acechaba en las provincias, sino que también representaba una fusión entre los cacerolazos de las clases medias y los militantes *piqueteros*, armados con escudos y porras. El evento más extravagante de Etcétera fue el *Mierdazo*, en febrero de 2002, cuando invitó a la gente a lanzar mierda en el edificio del Congreso y "cagarse en el sistema" en la votación del presupuesto nacional de 2002. [13] La acción había sido aprobada por el debido proceso en la asamblea inter-barrio y estaba destinada a un éxito popular enorme, lo que lleva a un asalto similar a los bancos como HSBC. Clips de noticias de la televisión —a menudo las únicas representaciones de las acciones de Etcétera, ya que el grupo se preocupaba más con el hecho que el registro— retratan la protesta bajo el título: *"Algo Huele Mal en el Congreso"*.

Podríamos discutir e incluir muchas otras prácticas de re-representación, pero voy a terminar con una última serie de obras del Grupo de Arte Callejero, que son las placas de cerámica que han creado en la calle para preservar la memoria de los caídos en el levantamiento de 19 y 20 de diciembre. Una de estas placas recuerda la vida y la muerte de Gustavo Benedetto, un joven de 23 años, manifestante muerto por un disparo fuera de la enorme torre HSBC en el centro de Buenos Aires, por un guardia de seguridad del banco llamado Jorge Varando (que era un excolaborador de la Dictadura y había sido entrenado en contrainsurgencia en la tristemente célebre Escuela de las Américas). La placa conmemorativa fue destruida varias veces por la policía, pero ese acto fue filmado finalmente y difundido en los medios de comunicación, y con el consiguiente escándalo dio a los movimientos populares la legitimidad que necesitaban para imponer este pedazo de historia en el tejido urbano de la ciudad.[14]

El Grupo de Arte Callejero realizó un monumento horizontal, una especie de señal de advertencia desde un simple pedazo de papel impreso, mostrando las insignias heráldicas de la gorra de un policía con un texto que exige *Juicio y Castigo*. El papel se fija al suelo y es cubierto por varias capas de resina de plástico transparente. Es una técnica barata y práctica, pero que puede permanecer visible a los ojos del público durante años, si las fuerzas sociales de la memoria son lo suficientemente fuertes para mantenerlo allí.

*
Gracias por la cálida bienvenida y la abundante información que me brindaron los integrantes de los grupos Arde Arte, Etcétera, Grupo de Arte Callejero, Taller Popular de Serigrafía y Colectivo Situaciones, así como a Azul Blaseotto, Graciela Carnevale, Ana Longoni, Eduardo Molinari y Santiago García Navarro.

NOTAS:

1 Citado en Antonius CGM Robben, *Political Violence and Trauma in Argentina* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2005), p. 172. Robben da un amplio desarrollo de la noción de "guerra cultural".
2 A. Longoni y G. Bruzzone, compiladores, *El Siluetazo* (Adriana Hidalgo editora, 2008).
3 Susana Kaiser, *"Escraches: demonstrations, communication and political memory in post-dictatorial Argentina"* en *Media, Culture & Society*, vol. 24, no. 4 (2002), p. 505.
4 Para un relato de los orígenes de HIJOS ver Temma Kaplan, *Taking Back the Streets: Women, Youth, and Direct Democracy* (Berkeley y Los Angeles: UC Press, 2004), ch. 6, "Youth Finds a Way."
5 Para reflexionar sobre la *murga*, consultar "Carnaval es dar vuelta el Mundo", en HIJOS 4 (1998), en www.hijos-capital.org.ar.
6 La historia se cuenta en una entrevista con Etcétera, "Al que lucha por la realidad le hacen fama de loco", en *Ex Argentina: Pasos para huir del trabajo al hacer, catálogo de la exposición*, Ludwig Museum Cologne, Marzo 6—Mayo 16, 2004 (Buenos Aires: Interzona Editora/Cologne: Walter König, 2004), pp. 238-41.
7 Colectivo Situaciones, *Genocida en el Barrio: Mesa de Escrache Popular* (Buenos Aires, Ediciones de mano en mano, 2002).
8 La imagen se puede ver en: www.pushthebuttonplay.com/dlwd/scotini/disobedience/imgs/aquiviven.jpg
9 Los dos mejores libros que he encontrado sobre estos eventos son Colectivo Situaciones, *19 y 20: Apuntes para el nuevo protagonismo social* (Buenos Aires, Ediciones de mano en mano, 2002) y Raúl Zibechi, *Genealogía de la revuelta* (La Plata: Letra Libre/ Montevideo; Nordan-Comunidad, 2003).
10 *Kollektive Kreativität/Collective Creativity*, catálogo de la exposición, Fridericianum, Kassel, mayo 1—julio 17, 2005. La exposición, curada por el grupo What, How & for Whom de Croacia, incluía a Etcétera, el GAC y el Taller Popular de Serigrafía, así como el archivo del proyecto Tucumán Arde, preservado por Graciela Carnevale; lo que dio a los artistas argentinos la oportunidad de conocer los grupos radicales del arte de todo el mundo y fortalecer los vínculos con los grupos brasileños Bijari, Contra Filé y The Revolution Will Not Be Televised.
11 Tesis de maestría que existe en Argentina Arde, en inglés, por Veronika Miralles, puede ser consultada en http://ir.lib.sfu.ca/handle/1892/2046?mode=full.
12 La imagen puede ser vista en el sitio web del grupo, www.geocities.com/ardearte2001/arde_acciones.htm, es también reproducida en *Collective Creativity,* op. cit., p 173.
13 Ambas acciones se discuten en la entrevista en *Ex Argentina*, op. cit., y son documentadas en el video que Etcétera preparó para Collective Creativity.
14 Para este caso y sus antecedentes, véase el artículo de Naomi Klein, "Out of the Ordinary", publicado en *The Guardian*, 25 de enero de 2003, www.guardian.co.uk/weekend/story/0,,880651,00.html. También ver la película de Klein *The Take*, 87 ", 05", 2004.

Entrevista a Magdalena Jitrik: *"Yo soñaba con un taller que se convirtiera en una fuente de trabajo"*

María Laura Nieto y Paula Siganevich

Magdalena Jitrik, quien formó parte del Taller Popular de Serigrafía, recuerda los orígenes de su grupo, el desarrollo del trabajo en el marco de las asambleas populares surgidas al calor de la crisis de 2001 y las tensiones a las que se vieron sometidos en la tarea política. "Yo soñaba con un taller que no solo se autosustentara, sino que se convirtiera en una fuente de trabajo", declara la artista cuando comenta la proyección que pensaba para su grupo. Una de las cuestiones más interesantes de esta entrevista es la valorización de la especificidad y el aporte que hace lo gráfico en este tipo de expresiones. Con el relativo desmantelamiento, a través del tiempo, del movimiento piquetero, con el que estaban fuertemente vinculados, se agudizan las contradicciones del colectivo: arte o acción política, arte o gráfica, independencia o sujeción a los partidos. De esta manera declina la especificidad del TPS y eso trae aparejado un sentimiento que Jitrik resume de este modo "Perdimos el ámbito más sensual de comunicación con el receptor". Sin embargo, rescata que la obra del TPS, surgida de la sensibilidad popular de la acción callejera, traslada su presencia a otros espacios de exhibición.

¿Cómo comenzó la acción política a entrar en tu universo artístico?

En los años previos a la crisis de 2001, la cuestión de la política —tanto la histórica como la presente— eran cosas que empezaban a ingresar en mi trabajo artístico. Ya en esa época me estaba interesando pensar el formato de los materiales de propaganda política y ver qué pasaba si se los convertía en objetos artísticos. El antecedente puede estar en unos panfletos que había hecho con Mariela Scafati en noviembre de 2000. Ella, que conoce la técnica, los había imprimido en serigrafía y estaba interesada en implementarla en forma pública. Luego los incluí en una exposición que hice, *Federación Libertaria Argentina*, en donde exhibí banderas como objeto artístico y también empecé a documentar con Súper 8. Cuando llegamos a las asambleas, la acción cayó de maduro.

¿De qué manera el Taller Popular de Serigrafía empezó a actuar en las asambleas barriales de 2001?

Mariela Sacafati y Diego Posadas, más jóvenes que yo, eran mis amigos desde hacía tiempo; mientras ellos iban a las asambleas de Parque Centenario, yo iba a San Telmo. Viví muchos años en el exilio, en México, donde me formé políticamente. En el momento de la irrupción de las asambleas, la intuición no era suficiente para resolver las cuestiones que se iban planteando. Al comienzo hablábamos por teléfono y ellos me consultaban. Entonces decidieron directamente ir a la asamblea de San Telmo. Allí hice una carrera meteórica; al poco tiempo era delegada. En esos primeros meses ni se me ocurrió hacer alguna incursión artística, me interesaba la cosa política, la situación misma. En marzo de 2002 la asamblea empezó a organizar un acto para marchar el 24 a Plaza de Mayo. Fue ahí que Mariela y Diego propusieron hacer serigrafía entre otras actividades artísticas. El festival se llamó "San Telmo tiene memoria". El nombre del grupo surgió un poco después, pero en ese contexto. El Taller Popular de Serigrafía era como una especie de clase abierta. La actividad la hicieron ellos dos, yo los ayudé.

¿Vos tenías algún tipo de activismo?
Yo había hecho política de Derechos Humanos en el exilio con una agrupación juvenil, "Juventud Argentina en el Exilio", y después había participado en un movimiento universitario en México. Cuando regresé a Argentina no me había insertado en nada excepto en ir a algunos actos públicos: por la memoria, los 24 de Marzo; por el no al indulto; por los 20 años del golpe militar. A todos los actos de Derechos Humanos iba como individuo, pero no orgánicamente ni con un partido político.

¿En México conocías al Taller de Gráfica Popular?
Sí, los conocía. En San Telmo, la asamblea crecía y crecía, y por ahí llegaba un grupo de cinco personas y nos decían: "Nosotros somos de la ULP", "Nosotros somos del Partido Obrero", "Nosotros somos de la agrupación Juana Azurduy", "Nosotros somos de la agrupación de la Buena Memoria" y nosotros tres llegamos como el Taller Popular de Serigrafía, aludiendo al grupo mexicano cuyo nombre tomamos como referencia. Fue un poco una imprudencia, porque después estudié más el TGP de México, que era mucho más orgánico al Partido Comunista, lo cual no sucedía con nosotros. No teníamos nada que ver con el partido. Pensamos en el nombre Asamblea Popular de San Telmo y entonces le pusimos Taller Popular. Yo conocía el aspecto estético del grupo mexicano, pero también conocía el del Mayo Francés. Creo que el TPS tomó más del Mayo Francés que del Taller de Gráfica Popular mexicano. Los mexicanos hacían litografía y utilizaban una figuración muy moralista: muchísima simbología campesina, puesto que la Revolución Mexicana fue una revolución campesina como temática popular en sí misma. Lo nuestro era mucho más de eslogan, de una imagen sintética.

¿La idea de acción político–artística era del Mayo Francés?
No, ahí no hubo una idea. No fue una situación teórica a priori, fue como la dinámica de la historia. Fue una clase abierta como para que la gente sin trabajo aprendiera algo que pudiera ser un medio de vida. Mariela y Diego prepararon una imagen con el nombre del festival que se llamaba "San Telmo tiene memoria". Ella llevó una remera y la imprimió, y como toda la gente era de San Telmo, se fueron a la casa a traer remeras y las estamparon. Fue espontáneo. Al día siguiente, el 24 de Marzo, todos fuimos a la

1. Memoria Colectiva / Mayo 2002 / Aniversario de la Masacre de Trelew.

Plaza con "San Telmo tiene memoria". Ese fue el mito fundacional del TPS, no fue algo reflexionado de hacer una acción. Estábamos en la asamblea y había un festival cultural por el 24 de Marzo, éramos artistas... Nos preguntamos: ¿qué hacemos? En ese momento, el delegado de Brukman iba a todas las asambleas pidiendo apoyo y nos invitó el 10 de mayo a que estampáramos en la fábrica.

¿Entonces, cómo decidían ustedes sobre qué accionar? ¿Eran convocados?
La asamblea era un lugar fabuloso de distribución de información de lo que pasaba en el país por donde circulaba gente de las fábricas recuperadas y de los movimientos piqueteros. Conocí un mundo: estaba el Movimiento de Trabajadores desocupados MTD, que en esa época se llamaba Aníbal Verón y ahora es el Frente Popular Darío Santillán. Ellos hacían ladrillos de concreto en la villa, un programa de autoconstrucción. Obviamente que nos fuimos enterando de todo eso en la asamblea y decidiendo las acciones; conocí ahí a los partidos de izquierda. Recuerdo que entonces votaba al partido obrero sin pensarlo demasiado. En aquella época publicaban un afiche sábana como esos de Altamira, que jamás leí. Pero igual los votaba por una especie de trotskismo genérico. También votaba a Bordón contra Menem. En diputados siempre voté a la izquierda. Después del indulto, francamente hay una derrota del movimiento de Derechos Humanos que recién renace —desde mi punto de vista— un poco con la agrupación H.I.J.O.S. y el escrache. Y con el escrache se da una especie de respuesta: si no hay justicia, hay escrache. Con el escrache está vinculado el Grupo Arte Callejero y el Grupo Etcétera. Ese grupo hizo poca gráfica, pero hizo. Hacen unas obras de teatro delirantes en el escrache mismo; eran más del teatro, muy visuales también.

Ya que citaste algunos antecedentes, ¿qué otros te parecen importantes?
Alrededor de 2004 vino desde Francia el artista cinético argentino Julio le Parc y organizaron un encuentro de los colectivos con él, porque perteneció al Atelier Populaire de la Escuela de Bellas Artes de París. Entonces nosotros nos referenciamos bastante con Le Parc. Después, con el arte cinético él tomó otro camino, pero la historia lo citó en París en el '68, por lo tanto fue uno de los autores de esos famosos afiches. Ellos siempre mantuvieron el anonimato. Nos lo contó ese día, fue muy impresionante porque él no menciona haber participado, pero nos lo dijo a nosotros. También nos referenciamos en el Colectivo Arde Arte. Formaban parte de Argentina Arde, pero ellos en un momento se disuelven y hacen un colectivo únicamente de acción artística que se llama Arde Arte. Participaron en todo y con nosotros hicieron muchas cosas, incluso compartimos un taller. Estaba el Grupo Etcétera, el Grupo Arte Callejero, que eran preexistentes, después estábamos nosotros y Arde Arte, que ingresamos con la crisis. Habría otros grupos, pero yo diría que esos cuatro eran los protagonistas de todas las protestas de 2002 y de 2003.

¿Cómo relacionás la actividad artística con la gráfica?
Por un lado, en relación al arte, se da una polémica centrada en una falsa rebeldía contra el objeto artístico. Sabemos que el artista produce una obra, un objeto que es una mercancía, cuyo valor de mercado es equiparable al capital más concentrado. La polémica entre los grupos era: ¿qué sentido tiene producirlo, puesto que va al engranaje despreciable del mercado? Mi postura es que el obrero que trabaja en la fábrica de Mac también se incorpora al circuito; nadie escapa a eso, no se puede negar el objeto artístico, que es un objeto humano, con esos argumentos. Yo polemizaba con algunas personas del taller y también un poco con el GAC. Las integrantes de ese grupo eran todas de la Pueyrredón, venían de una educación artística, pero no se asumían como tales. Por otro lado, todo lo que era diseño de imágenes lo dejaban aparte, lo depositaban en un diseñador genial que ahora formó Iconoclasistas. El trabajo que hacía era impecable, un trabajo de diseño espectacular, pero lo mantenían aparte. Muchas imágenes del GAC fueron muy fuertes gracias a él. No sé por qué se llamaban Grupo de Arte Callejero, porque ellas se rebelaban contra esa denominación. Me parece que el arte político está más institucionalizado y lo gráfico es una categoría que queda afuera y que nosotros quisimos incorporar. En realidad hay muchos grupos que han participado en todas estas intervenciones y que incluyen diseñadores gráficos que, más allá de que se digan artistas, vienen de una formación gráfica. Tienen también mucha influencia en la docencia, en lo académico, en las instituciones que rodean al saber gráfico. Se trata de valorizar la función y especificidad de lo gráfico.

En el nombre del grupo no hay referencia a la palabra "arte"...
No, solo taller y popular. Yo me siento una trabajadora y el taller es mi fábrica. Hay una diferencia de experiencia vital entre el taller y mi taller de arte. La cosa artística, la inspiración, por ahí dura cinco segundos, después hay que concretarse, sentarse. La cuestión es cómo ubicarse, en qué lugar uno opera. Saber diferenciar cuál es el lugar del mundo económico y cuál es el lugar de uno, ahí es cuando las cosas se despejan.

¿Cómo fue la dinámica de trabajo?
Nosotros veníamos de la pintura, aunque Mariela había estudiado diseño gráfico en Bahía Blanca. El diseño que había estudiado era genial porque en ese momento se estudiaba con papel calco, tijera, pegamento, no manejó programas. En cambio Carolina Katz sí estudió a partir de la utilización de programas como herramientas, creo que en la FADU. Carolina preparaba las películas de serigrafía que son muy específicas, porque no tiene que haber ningún gris. Es un positivo sin grises, entonces todo lo que es gris hay que entramarlo y a un punto de un tamaño grande, para que la serigrafía lo tome; el grado de detalle no puede ser muy grande. Ese afiche de "Petete" Almirón lo hicieron las más diseñadoras del grupo, es decir Julia Masvernat, Carolina Katz y Karina Granieri. Ellas trajeron ese afiche porque a nivel interno, cuando el grupo creció, cada uno traía un proyecto y se decía: "¡Ah, qué bueno! Lo hacemos". Era doble, o alguien traía algo hecho y si nos gustaba lo hacíamos, o adoptamos una técnica. Un poco más adelante, uno hacía las letras y otro el dibujo. Una mezcla de autoría. El mapa de Argentina con los nombres lo hicieron las diseñadoras; hicieron una especie de alfabeto y con eso escribieron los nombres. Algo que hice durante este tiempo fue mirar y documentar todas las banderas piqueteras, muy coloridas, a veces tenían las letras cosidas, era conmovedor cómo hacían la A. Tomamos muchos aspectos de estas tipografías muy populares.

¿Qué demandas sociales se retoman, con el paso del tiempo, y cuáles no?
El Partido de los Trabajadores Socialistas PTS, que también participaba, tenía su "grupo de arte", a contraimagen. Y había diferencias entre nosotros. Por ejemplo, la situación en Brukman: por un lado los obreros de la fábrica y por otro la influencia del PTS que quería traer a determinados

2. Petete / 19 Octubre 2002 / Imagen para el homenaje a Maximiliano Kosteki, Darío Santillán y Carlos Almirón realizado en la estación de Lanús.

artistas e intelectuales. Juri, el delegado, venía a la asamblea a pedir apoyo en general cuando iban a hacer un festival. Él vino al acto del 24 de Marzo de 2002 y dijo: "¿Por qué no vienen a Brukman a hacerlo?". Nos bajaban a todos la consigna que tenía que ir en el afiche. Para que te des una idea, una anécdota graciosa: la consigna del PTS en esa época era Expropiación bajo control obrero, es decir estatización bajo control obrero. Que el Estado expropie la fábrica, pero que a la dirección de la fábrica la mantengan los trabajadores. Las fábricas recuperadas formaban cooperativas, lo que es una herramienta legal; querían hacer la revolución, querían estatización bajo control obrero. Mariela no tenía ni idea de lo que esa consigna significaba. Ella puso: Brukman es del pueblo, Juntos por la estatización, no le puso bajo control obrero, se olvidó. El día que fuimos, los del partido esta-

3. Ellos viven en nuestra lucha / 20 de diciembre 2002 / A un año del estallido de diciembre de 2001, mapa formado con los nombres de las personas asesinadas por las fuerzas represivas del estado durante manifestaciones sociales en el actual período democrático.

ban desesperados porque la consigna estaba hueca. Entre todos tuvimos que poner a mano “bajo control obrero”, una cosa absurda. Por eso digo que mi presencia era muy importante, era superesctructural lo mío, porque sabía que teníamos que ir viendo qué tomábamos de cada consigna. Yo polemizo mucho con el PTS, si bien siento afecto por ellos; como artista independiente de izquierda, siento que muchas veces fueron un obstáculo sin saberlo ni quererlo. A ellos les importaba la adhesión de intelectuales y artistas, a mí me interesaba el objeto artístico. Me importaba que triunfara la causa Brukman, pero a su vez, personalmente sentía un desafío artístico de hacer una obra muy fuerte. Tanto como la que hago para un museo, o más.

Es muy interesante cómo empiezan a surgir tensiones. ¿Reconocés que hay diferentes respuestas estéticas que actúan como políticas?

Claro. Cuento una anécdota. Una tensión en la asamblea misma: salimos con un afiche tomado de los cuadros de Malevich, se llama *Manifiesta* y la imagen eran personas muy abstractas en una manifestación. A la asamblea le horrorizó el afiche, no lo leían para nada como Malevich, no entendieron nada de eso y les parecía gente sin rostro o autómatas. Lo leían de otra manera, entonces no pudimos usar ese afiche en nombre de la asamblea. Nos tuvimos que abrir. Si nos fuimos de la asamblea por un afiche es porque nunca hubiéramos funcionado como orgánicos de un partido. Nunca hubiéramos resignado nuestra independencia.

¿Cuánto tiempo estuvieron en contacto con las asambleas?

Desde diciembre de 2002 hasta 2007. Pasaron muchas cosas, tuvimos muchos vínculos. A las consignas de otro podés adherir o no, pero cuando adherís es genial para trabajar. En 2004 participamos del “Movimiento por las seis horas” que surgió de una gran asamblea para instalar una jornada laboral de seis horas para combatir el desempleo. Era una propuesta de los trabajadores, pero económicamente viable. Era un movimiento civil de tipo popular, pero con mucha presencia sindical, de sindicalismo clasista que por ahí están dentro de la CGT porque ganan una comisión interna en un lugarcito. Los más poderosos son los del subterráneo; siempre están haciendo quilombo —estaban en la Unión Tranviaria Automotores UTA, pero se han ido, ahora tienen su propio sindicato—. Eran de la CGT más

4. Otro primero de mayo en lucha / 2002 / Afiche impreso en la puerta de la Fábrica recuperada "18 de diciembre" (ex Brukman) durante el acto de conmemoracion del Día del Trabajador.

dura, pero la UTA no los podía disciplinar. Lo que te quiero contar es que ahí hicimos la gráfica de todo. Yo iba a las reuniones para organizar el acto de lanzamiento del movimiento que se iba a hacer en la Federación de Box. De todo lo que recogí de las reuniones a nivel de las consignas hicimos unas banderas que estuvieron atrás en el escenario con los oradores y con toda la movida del acto. A esas fotos después las mostramos en la Bienal de San Pablo, a las banderas también. Eran muy conceptuales porque los verbos eran: *apoyá la lucha de los compañeros*, entonces nosotros pusimos *apoyá* bien grande. ¿Qué se apoyaba? La lucha de los compañeros, las mejores condiciones, un montón de cosas se abrían a partir de esa palabra. *Respeto de los derechos laborales*, la palabra *respeto* bien grande. Puro texto. En ese momento habíamos adoptado una tipografía como la del dadaísmo. Un poco basados en eso hay una cantidad de afiches que simplemente están escritos por los miembros del taller. Mi posición en ese momento era antidiseño, me interesaba que esa fuera la impronta del taller: algo que con un lápiz y un papel se resolviera como imagen, no que necesitaras un conocimiento gigantesco de tipografía para poder hacerlo. En esa época se ponían de moda publicidades de Nike, todas escritas a mano con tiza en un pizarrón. Yo les comentaba a mis compañeros: "Ya nos están afanando, qué atentos que están". Lo percibía, me daba cuenta. Pero Caro Katz no estaba de acuerdo. Salió en la revista *Rolling Stone* una nota marcando como tendencia las remeras hechas a mano y se mencionaba al TPS. ¡Era tendencia en la Rolling Stone! O sea, los chicos de publicidad también iban a las asambleas; no pudieron no haberse enterado de todas esas cosas. Yo estaba convencida de que sí estábamos influyendo.

Había una realidad que era la pobreza de los medios gráficos materiales, ¿eso estableció un régimen de precariedad en la producción?
Por supuesto. Por eso el nombre Taller Popular de Serigrafía. Si nosotros hubiéramos hecho unas cosas superdesign habría sido excluyente, solo las podría haber hecho un muy buen diseñador. En cambio en esto se tenía que notar que cualquiera lo podía hacer.

¿Cómo era el financiamiento del grupo?
Mariela ya trabajaba en serigrafía con elementos propios, yo puse un poco de dinero y otro poco puso gente militante. Algunas veces hicimos remeras

5. Manifiesta / diciembre 2002 / Conforma la serie de imágenes realizada para ser impresa en distintos barrios como agitación previa al primer aniversario de la rebelión de diciembre de 2001.

y las vendíamos a la gorra. Nos convencieron de poner un monedero y la gente nos daba algo con lo que sustentarnos. Al principio teníamos un solo shablón al que íbamos limpiando; después ya empezamos a comprar. El shablón es la matriz, ese film positivo que se pasa a una tela emulsionada, se pone en la luz como si fuera un revelado fotográfico. La tela queda bloqueada exceptuando donde estaban los negros del film. Cuando lo enjuagás, te queda una especie de bandeja con una tela abajo y la tinta pasa solo donde la luz no quemó la emulsión.

¿Nunca tuvieron financiamiento institucional?
Nunca financiamiento, sí algún apoyo. Eso fue muy gracioso. En los primeros años, aunque no hubo ninguna pretensión, ni artística ni de diseño, salió todo bien sin que nos lo hubiéramos propuesto. En un momento hicimos una caja con la colección de afiches para ir vendiendo, y con eso financiamos. Después el diseñador inglés John Jordan nos encargó la producción impresa de unos pañuelos diseñados por él y cosidos en Brukman para las marchas antiglobalización que había en esa época. Los pañuelos se usaron también para las reuniones del G-8. Él sí tenía plata de una fundación e impulsó el taller, porque para poder hacer ese trabajo tuvimos que equiparnos con más cosas y armar el salón de revelado. Además, en 2004, el gobierno de Kirchner implementó el programa para fabricar las bolsas de Yo sí puedo, tomando el modelo de un proyecto cubano de alfabetización. Los bolsos se hicieron en talleres de cooperativas supervisados por el Ministerio de Educación de la Nación y fueron un éxito, ya que la gente aprendía a leer en una semana.

¿No surgió decir que para el gobierno no se trabajaba?
Teníamos algunas dudas, pero a la vez pensábamos que estaba bien trabajar si había varios desempleados en el grupo y teníamos un taller. Yo soñaba con un taller que no solo se autosustentara, sino que se convirtiera en fuente de trabajo. Ahí está la diferencia con el GAC, porque yo estoy acostumbrada a vivir del arte. Ellas están acostumbradas a vivir de la docencia, tienen otros recursos laborales. Un taller de gráfica puede brindar un montón de servicios para otros artistas, o para otras cosas, o para hacer ropa —también hicimos ropa estampada con un taller en La Matanza—; intentamos varios emprendimientos de ese estilo. Ese del Ministerio de Educación no sé cómo cayó, y Mariela y Leo, que estaban sin trabajo, hicieron muchos bolsos que después llevaban a coser al taller cooperativo de una villa.

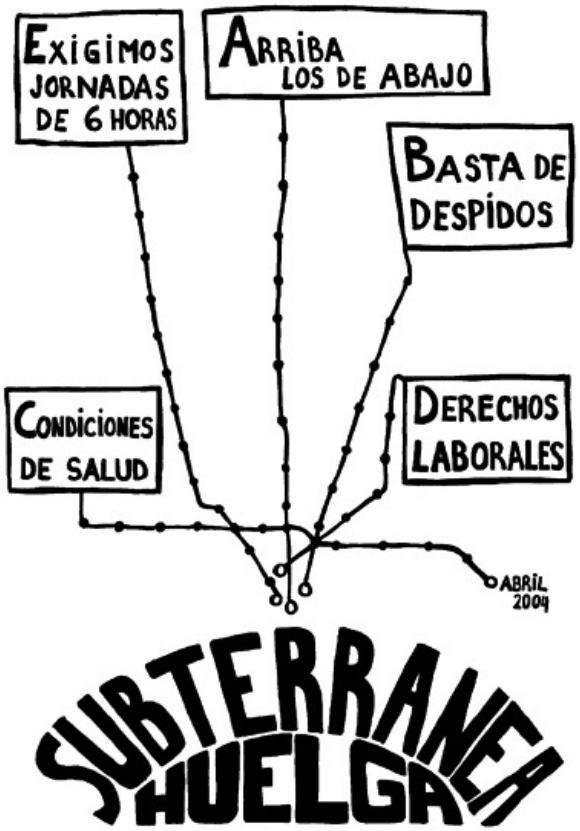
¿Se creó un circuito independiente cuestionando al Estado nacional?
Sí, al principio fuimos críticos del kirchnerismo, sobre todo por desconfianza, no sabíamos qué tan reales eran las cosas que proponía. Recuerdo que hicimos un afiche cuestionador cuando fue la recuperación de la ESMA. Me dio gracia porque decía: *Museo de la Memoria - Ministerio de Economía*. Nosotros le poníamos *Ministerio del Afano, Museo del Hambre*. Pensábamos: la ESMA es de la Memoria, pero en ese ministerio también existe el

hambre. Fue muy duro el afiche, había una consigna sarcástica que decía: *Argentina 2004, capitalismo en serio: represión, hambre, todo*. Lo que pasa es que después el movimiento piquetero fue perdiendo un poco de fuerza debido al *boom* que hubo de la construcción y a los subsidios.

¿El kirchnerismo parecía haber asumido parte de esos reclamos?
Creo que al principio no lo supimos valorar. El programa Yo sí puedo, parecía bueno, pero dudábamos. La desaparición de López fue el último afiche crítico que hicimos. Está la silueta de la Casa Rosada y dice: *¿Dónde está López*? El reclamo era: cómo puede ser que no sepan nada; por eso a veces cuestionábamos al gobierno. A mí no me parecía que el gobierno fuera responsable, en todo caso había sido irresponsable al no cuidar a López. Nunca se encontró el cuerpo, nunca se encontró nada. De eso no se habla, eso es lo que más bronca da. De todos modos, yo sentía que al desmantelarse el movimiento piquetero, nosotros perdíamos nuestro ámbito más sensual de comunicación con el receptor. Para nosotros era genial ver a alguien con la remera. La situación era que traían una remera mísera y se llevaban una remera hermosa. Valorizábamos una remera toda chivada, llena de agujeros pero serigrafiada; el tipo quedaba más feliz. Era un intercambio muy lindo, que con el tiempo se empezó a dejar de dar. De pronto no había tanto contexto para nosotros. Después también se desmejoraron las relaciones entre nosotros.

¿Cómo funcionaron en relación a los derechos de autor?
Cuando hice trabajos fueron como obra del TPS. El taller siempre fue *copyleft*. Por suerte lo discutimos antes de separarnos y siempre fue nuestra idea; por eso las estampas nunca iban firmadas para que no importara quién las hizo. Sí hay autores dentro de la colección, te puedo decir de quién es qué y me encanta esa información porque es rica.

No hay dudas de que el taller podría haber sido un proyecto cultural.
En una época tuvo mucha pretensión, sobre todo en el último tiempo, cuando estábamos en la asamblea de Palermo Viejo. Teníamos un espacio propio dentro de la asamblea y ahí soñamos bastantes cosas. También soñábamos con una escuela de arte para piqueteros, pero no lo llevamos a cabo. Justamente eso es muy interesante porque a mí me parece que



6. Subterránea huelga / abril 2004 / Imagen realizada en apoyo a la huelga de los trabajadores del subterráneo y su cuerpo de delegados, en lucha por la reduccion de la jornada laboral.

Karina tenía algunas lecturas teóricas sobre el arte colectivo y nosotras no. Había polémicas dentro del taller: ¿cuál era la obra en nuestro caso?, ¿el afiche, su imagen?,¿la acción de imprimirla en la calle? Karina y Carolina pensaban que era la acción; para mí el afiche era la obra por cómo se llegó a construir esa imagen. Parecía tan sofisticado cómo surgía esa imagen; ponele que haya habido una huelga de subterráneos y fuimos a diez reuniones en las cuales levantamos las consignas que se discutieron y después pintamos las banderas. Para llegar a esa imagen se hizo un trabajo político muy sofisticado. Para mí la imagen era un prodigio, involucraba muchas cosas que no son arte y de ahí salen objetos que los museos siguen queriendo mostrar. Creo que del TPS podés decir que lo valedero fue tanto la obra que se realizó como la acción en donde se desarrolló. Y hoy, como efecto del TPS, sigue vigente. La acción terminó, pasaron diez años, sin embargo el papelito ese está recontra cargado, al papelito lo siguen queriendo para San Diego y otros lugares. El Malba adquirió una de las cajas del TPS.

¿Cuál creés que fue la lógica productiva del grupo, lo que le otorga especificidad?

Creo que fue bastante fuerte la composición de individuos, muchos artistas con mucho talento. Nuestra composición interna, en un momento dado, fue increíble. Durante un par de años fue como un *dream team*. Era mucho talento que no estaba mediatizado por el temor de lo que es el mundo del arte, en donde cada uno como sujeto tiene que problematizarse por su producción y exposición. En el taller estábamos todos unidos. Hay una libertad extra, esa independencia de que el objetivo no era una obra de gran calidad en un contexto de arte, sino que era una urgencia de imágenes, en una urgencia sociopolítica. Creo que esa era la clave por la cual el TPS fue tan interesante. Se unió una especie de gran talento, con esa despreocupación de agradar al mundo del arte y también una preocupación de agradar a los piqueteros; si íbamos con cualquier cosa, nadie se la iba a estampar. Tratábamos de hablar el mismo lenguaje.

Por eso marcás tanto este punto de disolución del mundo piquetero.

Claro, porque, además, una buena imagen mucha gente la puede hacer. No es solo eso, sino que está el trueque, miles de cosas muy extrañas. Creo que 2001 y 2002 fueron momentos muy peculiares. Extraordinarios. La sociedad se “autonomizó”, no esperaba nada del estado, no esperaba nada de nadie. Era una especie de ejemplo, por eso no me sorprende. Había polémica sobre cómo seguir. Por ejemplo, el GAC y Etcétera, cuando se terminó el escrache, se preguntaron cómo seguir.

¿El estado terminó asumiendo todas las demandas?

Vos podés pensarlo como un perverso desmantelamiento de los movimientos sociales, pero a su vez como una forma correcta de hacerse cargo de la demanda de la gente. Te cuento que bastantes de los que estuvieron en el TPS están ahora en Artes Visuales con Cristina. Un montón de artistas *top* estaban en las asambleas previas a las primarias. Después ni siquiera hubo *e-mails*, no había nada que hacer, estaba ganada la batalla. Está bueno, porque no hay que estar todo el tiempo en contra, ¿no? Cuando cerramos el TPS yo sentí un alivio porque ahora no estoy obligada a estar en todas las marchas. Hay una agrupación de la cual recibo *e-mails* que está contra la matanza de delfines, contra la lapidación de mujeres, es encomiable. La agrupación se llama Advance, todas sus causas son nobles y están en todas. Me sacan de quicio. No te voy a firmar todo, y no es que esté a favor de que castiguen a las mujeres adúlteras...

También entra todo el trabajo, que fue mucho, que hicieron en bienales, en todo un circuito artístico por el cual circula la obra...
Yo estaba 100% a favor de eso porque considero importante, como dice García Canclini, la lucha por el poder simbólico. Si Nike nos copia, es que nosotros estamos produciendo algo, podemos llegar a incidir, entonces tenemos un poder. En las bienales, por ejemplo, hay una masividad que no se encuentra excepto en las marchas. En la Bienal de San Pablo nos vieron dos millones de personas, y las veces que se expusieron cosas del TPS en otras partes del mundo... El efecto que causa sigue siendo enorme. Todos dicen: "En Argentina sí que saben, acá hace falta salir a la calle como en Argentina". En todos los movimientos de indignados se habla de Argentina.

Buenos Aires, noviembre de 2011.

Imágenes
http://tallerpopulardeserigrafia.blogspot.com.ar/

Net.art iconoclasista y experiencia popular urbana

Alicia Montes

Para establecer un espacio crítico a partir del cual analizar las complejas relaciones y mixturas entre cultura popular, cultura masiva y alta cultura características de las manifestaciones artísticas y literarias contemporáneas, es necesario situarse en un campo, elegir un punto de vista y desde allí comenzar a tejer un relato, fragmentario, inestable y abierto a los pasajes, que no simplifique sus mutantes y desterritorializados itinerarios, con un intento de sistematización totalizadora y estéril.

En este sentido, la perspectiva que he elegido se ubica de manera inestable en un espacio de inflexión, un pliegue, en el que tienen lugar fecundas contaminaciones entre *net.art* y crónica urbana, género este último de por sí diaspórico que vive de atravesar esferas y discursos, entre la cultura popular (entendida como modo de hacer, modo de uso y modo de resistencia), la cultura masiva y la cultura letrada.

Me ubico, entonces, en la convergencia/interferencia de soportes diversos y en el cruce de diferentes prácticas y culturas. Un horizonte común sutura estos encuentros: la estética y la política, en tanto apertura y recolocación de lo perceptivo que rechaza y cuestiona los lugares fijos de lo dado, y se convierte en posible estrategia de praxis social. (Rancière, 2010)

Desde esta perspectiva, el objetivo de mi artículo es describir y analizar las implicancias artísticas y políticas del *net.art* que produce el colectivo Iconoclasistas, un "Laboratorio de comunicación y recursos contrahegemónicos" que desde la gráfica y la investigación genera formas de cuestionamiento a la hegemonía simbólica e ideológica de los discursos y representaciones legitimantes del orden naturalizado, intentando desarrollar y dar a conocer estrategias de resistencia popular mediante un trabajo creativo que afecta tanto el plano de lo simbólico en la *web* como el de la vida cotidiana (talleres, acción comunitaria, movilizaciones, elaboración de relatos colectivos, etc.).

La praxis "iconoclasista" produce una *esfera pública alternativa* (Brea, 2002) que se libera de los límites impuestos por la privatización de los conocimientos y los espacios de acción, y establece una productiva circularidad entre comunicación (publicaciones, actividades, atlas colectivo, imágenes de agit-pop!), propuestas de intervención social (herramientas para talleres de mapeo), praxis comunitaria (talleres de mapeos colectivos, cartografía crítica) y relatos de carácter colectivo (topocrónicas, atlas colectivos, trenza insurrecta).

En torno a estas prácticas políticas y artísticas destotalizadoras, la propuesta iconoclasista constituye una crónica híbrida y nómade de la experiencia colectiva popular de lo urbano, que tiene el objetivo de abrir el campo perceptivo y combatir la falsa idea mediática de participación, reproductora de la lógica del orden dominante por su carácter de teatralización de la resistencia, para abrir la posibilidad no sólo de una toma de conciencia respecto al carácter construido y, por tanto, modificable de lo que se designa como realidad, sino del surgimiento de una política del arte encarnada en acciones comunitarias que desordene lo ordenado ideológicamente por el pensamiento hegemónico y abra los límites de lo posible (Rancière, 2010).

El flujo comunicativo, sujeto-tecnología-sujeto, entre el colectivo

Iconoclasistas y la totalidad social, los barrios y las comunidades latinoamericanas, se produce a través de un sitio que explota las posibilidades del soporte que brinda la *web*, y a través de ella da a conocer propuestas de intervención en la vida urbana en las que salen a la luz los imaginarios sociales y la memoria colectiva, invisibilizados, y reducidos a silencio. Ahora bien, en constante proceso de retroalimentación, esas propuestas, una vez concretadas por los sectores sociales populares, se difunden y exhiben a través de concreciones icónicas y narrativas de carácter estético, dando lugar a nuevos desarrollos de acción comunitaria. Se produce así un movimiento doble y recursivo que interconecta experiencias y proyectos, y los potencia mutuamente.

En este sentido, se puede encuadrar la praxis creativa de Iconoclasistas en lo que se denomina *net.art* por su naturaleza neomedial y, sobre todo, por el objetivo que persigue: producir en la red un espacio público de intercambio comunitario y activismo no institucionalmente mediado (Brea, 2002, 7). Pero, además, en la acción agitadora de este colectivo se debe rescatar el intento de superar los discursos melancólicos que se limitan a constatar que lo dado es lo dado y no tiene remedio, porque en sus propuestas emergen con nítida claridad las posibilidades revulsivas que aún hoy anidan en el arte y el potencial no sólo crítico sino político que hay en él.

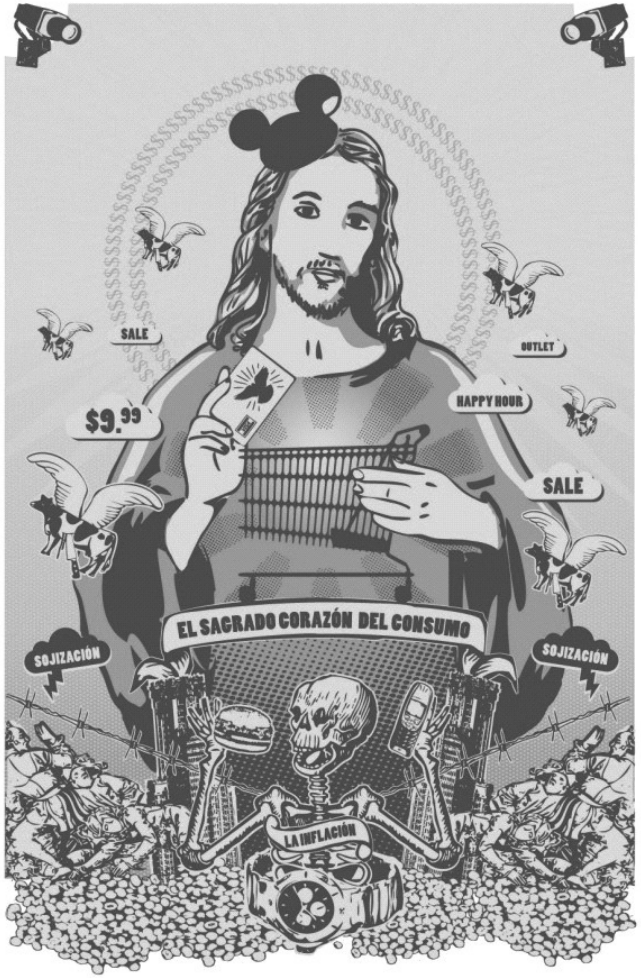
El plan de acción de este colectivo marca, por otro lado, el pasaje del consensualismo propio de la era de los *mass-media* al disenso político característico de la era posmedial (Guattari,1991), que concreta de modo novedoso las utopías de la vanguardia histórica. Pasaje que se manifiesta, según el artículo de F. Guattari, en cuatro factores de transición que tienen que ver con el desarrollo tecnológico multimedial, la redefinición de las relaciones entre productores y consumidores, las prácticas sociales que interfieren en el desarrollo de los media, y el surgimiento de nuevas tecnologías de la información. Estos factores se evidencian de modo claro en el *net.art* iconoclasista.

La situación del arte en la contemporaneidad: la erosión de la frontera alto/bajo

Una de las características de la cultura a partir de los años sesenta, que se ha intensificado en los últimos decenios, es la presencia simultánea de manifestaciones artísticas y literarias diferentes que ya no se relacionan a través de la idea de progresividad o de superación propias de la dialéctica hegeliana. Incluso es posible observar la coexistencia de estéticas mutuamente excluyentes bajo el implícito lema de que todo está permitido y nada está ya limitado por criterios de valor artístico o gustos (Calinescu, 1987; Danto, 1997). Este fenómeno se explica por la estructura fragmentaria de nuestro mundo y por la crisis de relatos totalizadores que se ha producido. La cultura en general, el arte y la literatura evidencian hoy un fluctuante estado estable en el que la estasis no es la ausencia de novedad y de transformaciones, sino la falta de un cambio secuencial ordenado y progresivo. La idea actual de movimiento browniano, en el que se solapan la actividad y el estatismo, hubiera sido impensable en una conciencia historicista como la que tenía la vanguardia del primer tercio del siglo XX (Calinescu,1987), pero es inherente a la experiencia epocal contemporánea, que puede pensarse en clave de complejidad y disipación (Calabrese,1987, 22-38), ya que se caracteriza por el cruce caótico de una infinidad dispersa de secuencias fragmentarias que, en el campo tensionado y extendido de lo artístico, ponen en evidencia una mutabilidad inagotable (Brea, 1991, 126).

Al desaparecer el concepto de progresividad como principio organizador del relato sobre el arte, ya no es posible la elaboración de una narración única que dé cuenta en toda su complejidad de las dominantes culturales de esta extensa y polifacética modernidad (Calniescu, 1987; Huyssen, 2010). En esta nueva configuración de lectura, los discursos propios de la crítica, cuando ésta no se queda directamente sin palabras (Longoni:2004;Yuszczuk:2009), han devenido relatos localizados en los que se cuestiona la posibilidad de definir qué es el arte o, de modo más específico, la literatura, de manera esencialista u objetiva, e incluso resulta problemático hablar de la supervivencia de estas categorías pensadas sólo desde el concepto moderno de autonomía, (Fló, 2002; Azúa, 2008; Ludmer, 2010; Canclini, 2010), a pesar de que tampoco pueda decirse sin más que el arte postautónomo haya reemplazado el espacio diferencial de lo estético (Brea, 1991; Rancière, 2008; García Canclini, 2010).

Por otra parte, los cruces de las prácticas artísticas con otras del campo de "lo profano" ponen en duda la eficacia de los instrumentos teóricos y los métodos de la estética o la sociología: abundan los signos de interdependencia entre museos, subastas, obras artísticas, actores económicos,



Oración: Sagrado Corazón del Consumo, concédeme préstamos a bajas tasas para que mi vocación temerosa, pero siempre devota a endeudarse, abra el camino hacia la tierra santa de Disney. Y así, con mi alma gratificada de Mickey Mouse, se maximice mi fe en la beatífica alza de la renta sojera y la conduzca al santo resguardo de la especulación inmobiliaria para que la inflación nunca perturbe mis finanzas y mi creencia ciega en el modelo de agronegocios se corporice en más beneficios.

políticos y mediáticos (García Canclini, 2919, 15). La figura de "la muerte del arte", lejos de designar una sola idea, se ha vuelto paradójica y cambiante, y aparece tensionada entre la visión de lo utópico revolucionario y la de la estetización absoluta de lo real, extremos entre los que es posible observar como en suspenso un haz de anhelos cuyo sostenimiento es el único recurso epistemológico para legitimar la comprensión secularizada de la producción, la significación y la experiencia de lo artístico (Brea, 1991, 88).

En relación a este último tema, Néstor García Canclini (2010, 244-245) sostiene que es necesario manejarse con cautela con respecto al tema de la llamada postautonomía del arte, ya que si bien existen fronteras menos nítidas entro lo histórico real, y las ficciones literarias o artísticas, y también hoy en día la pretendida lógica interna del campo artístico se muestre porosa a muchas instancias sociales y esté atravesada por lo económico, aún se pueden observar proyectos con forma e intención estética, autores que manifiestan buscarla, y espacios relativamente diferenciados en los que circulan los libros de ficción y las artes visuales. En este sentido, reafirmando la necesidad y la vigencia de un espacio autónomo para lo artístico, y el carácter político de tal distancia que propone una disociación, una ruptura de las maneras de ser y lugares asociados a la producción y las clases Jacques Rancière (2008) señala:

> (...la) apropiación estética no se identifica con la ilusión de la que hablan los sociólogos como Bourdieu. Ella define la constitución de otro cuerpo que ya no está "adaptado" al reparto policial de los lugares, de las funciones y de las competencias sociales.(...) Lo que produce esas pasiones, estas conmociones en la disposición de los cuerpos no es tal o cual obra de arte sino las formas de mirada que corresponden a las formas nuevas de exposición de las obras, a las formas de existencia separada. (...) Es más bien la disposición de que esas obras sean vistas en el espacio neutro del museo, incluso en las reproducciones de enciclopedias, donde son equivalentes a aquellas que ayer narraban el poderío de los reyes, la gloria de las ciudades antiguas o los misterios de la fe. (2008, 64)

En todo caso, observa García Canclini (2010), el movimiento hacia la postautonomía se hace visible como desplazamiento de las prácticas del

arte basadas en la producción de objetos a prácticas ubicadas en contextos, como la web, en los que es posible observar la inserción de las obras en los medios, redes e interacciones sociales, tal como puede observar en el arte *intermedia o transmedial* (Ferrando, 2003; Kozak, 2009). Pero estos desplazamientos no permiten entender por sí mismos las oscilaciones y ambivalencias entre autonomía y dependencia, entre realidad y ficción, entre experiencia estética y estetización de lo real, ni a decretar que se han abolido para siempre las diferencias. Este estar *afuera/adentro del campo*, ser obra artística, instrumento de praxis política y mercancía, exhibirse en museos y estar en las redes, enunciarse como autor y dudar del poder de esta categoría, es lo que caracteriza este momento del arte que trabaja *en* y *con* la *inminencia*.

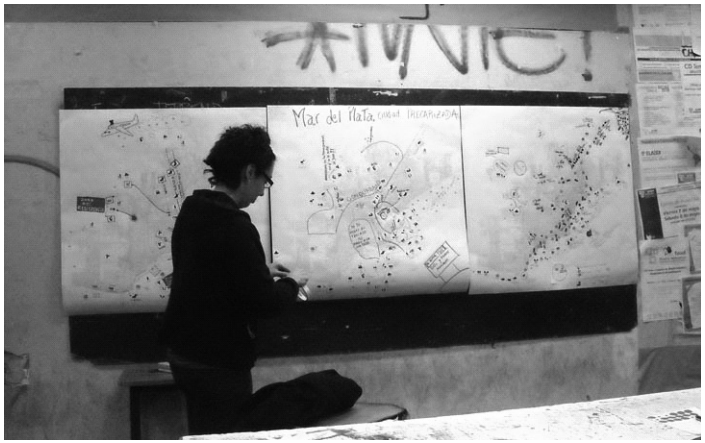
Una estética de la inminencia, consciente de que el arte no es autónomo, sabe que la posibilidad de abrirse a lo nuevo , captarlo o dejarlo huir, está ligada a prácticas que, lejos de realizarse en el vacío, operan en medio de condiciones desiguales bajo límites que los artístas comparten con quienes no lo son. La disposición estética, al valorizar la inminencia, desfataliza las estructuras convencionales del lenguaje, los hábitos de los oficios, el canon de lo legítimo. Pero no los suprime mágicamente. Es apenas el entrenamiento para recuperar la capacidad de hablar y de hacer desmarcaciones de lo prefijado. (García Canclini, 2010, 251)

Así, en la interpenetración ambigua y heterogénea de la relación arte/ vida o literatura/ cotidianeidad, los límites se ha vuelto porosos, y todo lleva la marca de la contaminación, el deslinde, la ambigüedad, la ambivalencia o la hibridación (Burger, 1990; García Canclini, 1990 y 2010; Brea, 1991; Kozak, 2009; Ludmer, 2010). Este hecho vuelve necesario pensar las manifestaciones locales en sus diferencias y polémicas y en una relación de capilaridad con lo global: en términos de transferencias, traducciones, apropiaciones y transformaciones más o menos transgresoras (Huyssen, 2010).

Net.art, crónica de la experiencia urbana de los sectores populares: el agit-pop iconoclasista

El sitio Iconoclasistas.com contiene una propuesta transdisciplinaria e intermedial en la que se combina lo gráfico artesanal, la escritura, lo impreso tecnológicamente y las herramientas propias de la *web 2.0*. En la esfera pública virtual que generan, se trabaja con los saberes y las prácticas de las ciencias sociales, las artes gráficas, la plástica, la comunicación, la literatura, pero también se construye un espacio para la emergencia de las prácticas sociales de resistencia, que los materiales antes mencionados propician.

El sitio funciona, así, como soporte multimedia de difusión de experiencias y saberes, al mismo tiempo que como herramienta de apropiación colectiva de esas experiencias y saberes, produciendo una circulación alto-bajo rica en efectos de sentido. Su configuración permite establecer, a través de los relatos, las imágenes y los mapeos que se publican, utilizando las posibilidades del hipertexto virtual, puntos de fuga que disparan y abren nuevos espacios de intervención en lo real. En las diferentes secciones del sitio (atlas colectivos, cartografía crítica, imágenes del agit-pop, publicaciones/actividades, talleres de mapeo) se observa una línea directriz de las prácticas en la que es evidente una clara vocación política por extender las diversas modalidades de resistencia y cuestionamiento del campo de lo simbólico al campo de lo real, a través de una propuesta abierta inclusiva y expansiva que permite y propicia el uso y la difusión de los materiales que allí se van subiendo, como las imágenes fotográficas de los talleres de mapeo.



Un ejemplo de este *modo de hacer*, que es al mismo tiempo *ars y tejné* (De Certeau, 1990, I), es el instructivo para la puesta en marcha de talleres colectivos de mapeo que se publica en el sitio. Esta herramienta de participación social se ofrece, en formato PDF, para bajar y usar libremente bajo la el título de: "Mapeo colectivo. Herramientas de trabajo para la reflexión y transformación social. Profundizando la mirada sobre el territorio". En el instructivo, se sugiere cómo organizar el taller, cuáles son sus objetivos, y se brindan materiales icónicos para imprimir y usar en la reescritura de los mapas oficiales. Por su parte, otra de sus propuestas escritural e icónica, "La trenza insurrecta", organiza un relato común, trenzando sus diversos hilos a partir de sus puntos de inflexión y contacto, para las experiencias de rebelión y resistencia latinoamericanas de los pueblos oprimidos y marginalizados por el sistema, en ella se escribe metafóricamente la historia de los movimientos contrahegemónicos y se recupera la memoria de las luchas colectivas locales dentro de un relato maestro común.

La propuesta iconoclasista expresa la recuperación de la idea de un arte de hacer y resistir popular y un saber comprometidos en la utopía de la transformación social, a través de la instrumentación y difusión de estrategias de resistencia que, en el presente, desmienten y desarticulan el constructo de realidad impuesto por el proyecto neoliberal. Así, el colectivo a través de su sitio propicia una desnaturalización de lo dado que permita comprender, por ejemplo, que los mapas y planos urbanos no son representaciones ingenuas o realistas del espacio, sino dispositivos de poder institucionales que construyen un relato sobre el territorio de la comunidad en el que puede y debe leerse un modelo político y económico de exclusión y marginalización, que no es otro que el del orden neoliberal y el de los intereses agroexportadores.

En este sentido el colectivo Iconoclasistas piensa la cartografía y el mapeo como la restitución o puesta en visibilidad de aquellos relatos que los mapas del poder escamotean o disfrazan. Retoma la práctica *precartográfica* (Jameson, 1986, 171-172) de las representaciones espaciales terrestres y portulanos, antiguos y medievales, que daban cuenta de las prácticas de apropiación y los desplazamientos que llevaban a cabo los caminantes, a través del trazado de itinerarios, el dibujo de imágenes icónicas y la escritura de pequeñas leyendas.

Estos recorridos, convertidos en mapas, intersectaban los relatos de experiencia de los viajeros y su *ekphrasis* maravillada sobre los lugares recorridos. De la misma manera, los talleres de mapeo propuestos por Iconoclasistas permiten la emergencia gráfica y escritural del relato de las prácticas ciudadanas, como inscrustación que desmiente el trazado científico de los mapas institucionales, y hacen visible su retórica del ocupar y reapropiarse del espacio público, táctica de resistencia que vuelve habitables los lugares ajenos y privatizados de la ciudad.

La operación iconoclasisita es homóloga a la que llevan a cabo las narraciones de los cronistas urbanos de la conemporaneidad, que en mi trabajo funcionan como referente intertextual para interpretar el *net.art* del mencionado colectivo. Esto se evidencia, de manera clara, en el relato de las *topocrónicas* colectivas que se publican en el sitio junto a los *mapeos* y a las *trenzas insurrectas* para explicitar y dar espesor de experiencia histórica al diseño de los gráficos, construyendo un movimiento de lanzadera que arma un escenario simbólico para la emergencia de la praxis comunitaria.

En efecto, tanto los mapeos y las topocrónicas iconoclasistas, como las narraciones de los cronistas contemporáneos (Montes, 2009), hacen visible una cartografía microbiana y en dispersión que erosiona la racionalidad estática y panorámica del plano urbano característico de la gestión estatal, y de la disciplina geográfica, concebidos como control panóptico e imposición naturalizada del orden dominante y los intereses hegemónicos.

Por el contrario, las representaciones críticas de lo espacial de origen colectivo retoman la antigua práctica de los mapas medievales, que a partir de los siglos XV al XVII con el nacimiento del discurso científico moderno, comenzó a ser disociada de los constructos espaciales literarios y geográficos para convertirse en instrumento de poder y dominio. En efecto, los mapas medievales consignaban solamente trazos de recorridos que correspondían a los peregrinajes, con la mención de etapas y detenciones que debían seguirse en las ciudades para alojarse, rezar, descansar, etc.; las distancias se consignaban en horas o días, es decir, en tiempos de camino. En cada mapa había una suerte de instructivo que prescribía acciones: determinaba la ruta que debía hacerse e incluía la descripción del itinerario que debía cumplirse, de la misma manera que hoy se hace cuando se indica a alguien a través de un dibujo manuscrito cómo llegar a un lugar que desconoce. En ese dibujo se articulaban imágenes, prácticas de espacio, modos de hacer, relatos de pasos y, más que un mapa geográfico o un

Para mojar el pancito

plano, construían un libro de historias (De Certeau, 1990, I:132-133).

De la misma manera, los itinerarios, las prácticas ciudadanas comunitarias que se inscriben en las topocrónicas y los mapeos, que concretan la experiencia del *net.art* iconoclasista, organizan un recorrido transmedial de *narrativas espacializadas* que pone en el centro la horizontalidad de lo cotidiano, esa instancia de lo dado que se construye en la rutina del ir y venir de todos los días.

Otro de los aspectos interesantes de relacionar es el que tiene que ver con los imaginarios con los que se representa lo ajeno (desconocido/no apropiado) en los mapas medievales. La cartografía medieval, así como daba cuenta de los itinerarios, también colocaba en las márgenes del territorio atravesado por los viajeros, en sus fronteras, aquello que por su carácter de aún no habitado ocupa el lugar de los espacios vacíos o en blanco de la antigüedad y lo ornaba con mirabilia. De la misma manera, los lugares ajenos en los mapeos comunitarios se completan con imágenes que dan cuenta del sentido que adquieren para los sujetos colectivos. Son la mirabilia que el imaginario de los sectores populares borda cuidadosamente en torno a los territorios que no han sido aún objeto de reapropiación o se les han quitado, convirtiéndose en visiones alienadas de la expropiación de lo público.

Las prácticas de los habitantes de la ciudad configuran historias de identidad incompletas, mutantes e inestables que atraviesan lugares y tiempos, articulando lo disperso y poniendo nombres propios, marcas de uso, a las zonas donde reina el anonimato, la invisibilidad o la privatización del espacio público. Estos trayectos interrumpen la reproducción del orden hegemónico del mundo, y a diferencia de la perspectiva imperso-

nal y totalizadora del plano, permiten percibir el detalle de lo humano, declinando en clave de tekhné las tácticas de quienes no pueden modificar las estructuras para siempre, pero sí usarlas imaginariamente en beneficio propio (De Certeau, 1990). Se teje de esta manera una iconografía en la que los puntos de referencia son la huella fantasmagórica, proliferante y multicolor de las acciones y las historias de los hombres que por allí pasaron, sufrieron, amaron o miraron estupefactos la desaparición de aquello que encerraba una historia personal y colectiva, en manos del "progreso" o la modernización.

En este sentido, la propuesta iconoclasista produce la inscripción revulsiva de los imaginarios territoriales locales de la gente que habita esas zonas y sufre la experiencia del no respeto de sus derechos y decide reclamar por ellos. Así, en la crónica sobre el Taller de mapeo que se hizo en Córdoba en 2010, se narra:

> Allí intentamos reflexionar acerca de los diversos modos de construcción territorial (material y subjetiva) que cada un viene desplegando, desde la toma del espacio público, el trabajo comunitario más a largo plazo, el intercambio y la socialización de conocimientos y prácticas a partir de recursos y talleres, etc. Todos modos de problematizar las estructuras territoriales hegemónicas que han sido impuestas de diversos modos y que con el correr del tiempo hemos naturalizado a un punto tal que muchas veces es sumamente trabajoso tomar distancia para ejercer un pensamiento crítico sobre paisajes de desigualdad e injusticia.
> (http://iconoclasistas.com.ar/2010/12/02/taller-de-mapeo-colectivo-en-cordoba-2010/)

El colectivo iconoclasista entabla a partir de la praxis y del uso de las diversas tecnologías una guerra de discursos que horada el relato monológico de las cartografías oficiales para desocultar lo que excluye y naturaliza, organizando un palimpsesto hecho de imágenes y palabras. De este modo, el instructivo de los talleres de mapeo se convierte en una herramienta que puede complementarse con otros dispositivos a fin de volverla más eficaz en su acción de resistencia, toma de conciencia, difusión y reinscripción transformadora de los deseos y necesidades colectivas.

En el proyecto de trabajo es posible ver el rescate de la praxis colectiva por encima de lo individual o sectorial, la propuesta de reflexión en torno a temas relevantes para una sociedad, como los imaginarios que corresponden a sus sueños y deseos, la represión sufrida, los modos de resistencia, la acción privatista del urbanismo institucional, el saqueo de los bienes comunes, etc. Estos puntos nodales surgen a manera de preguntas que orientan la reflexión y la concreción de los mapas comunitarios, y se vuelven un modo de tomar conciencia del estado de la situación, pero también de la *ampliación del orden de lo posible* en tanto plataforma que permite retomar la acción común. Por otro lado, las diversas luchas locales se historizan con la forma de la *trenza insurrecta*, que permite establecer una genealogía de los actos grupales de resistencia o rebelión ante lo dado, y así se vuelve posible en encuentro de puntos de confluencia social y pública por encima de lo particular y privado.

El *net.art* que propone Iconoclasistas es la alegoría de un relato maestro en clave estética y social que, sin el afán teleológico de las narrativas historicistas, revisa el pasado a partir del presente, para rescatar la memoria de las luchas populares, cuestionar el estado de cosas actual y proyectar la posibilidad de un futuro en el que los grupos se reapropien de la gestión de sus existencias y no sufran pasivamente el poder hegemónico. La propuesta creativa puede leerse, en este sentido, como lucha local articulada o vista como conjunto de acciones de resistencia que cobra visibilidad en la *web* y desde allí produce efectos multiplicadores al convertirse en esfera pública de lo ciudadano.

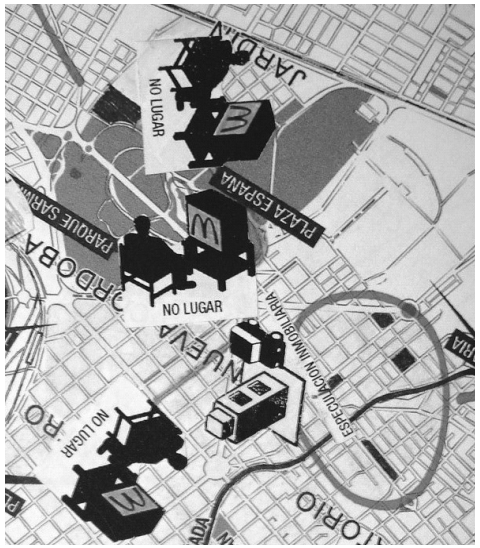
Desde esta perspectiva es importante subrayar que más allá del deseo de recuperar la dimensión colectiva de la acción política en la memoria de las luchas de estudiantes, pueblos originarios, obreros, campesinos, etc., la propuesta rescata el valor de las inflexiones locales a las que puede dárseles un sentido de combate entre imaginarios y por la imposición de relatos plurales y contrahegemónicos. Por ello, no es un dato menor el uso testimonial de la primera persona del plural en la construcción de las *topocrónicas*, como la que se cita a continuación, que dan cuenta del efecto colectivo de lo que ocurre en la *web*:

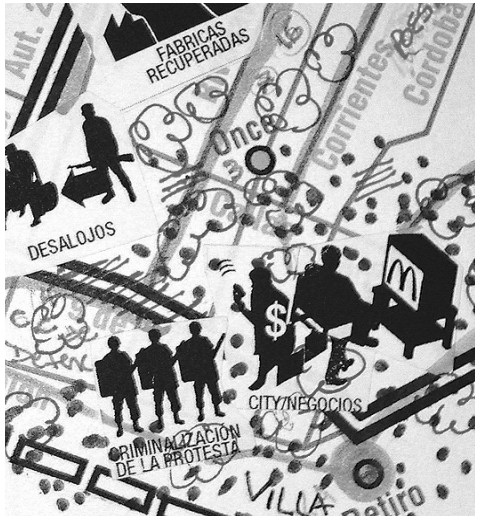
> *En el marco de la Ordenanza del Ya Basta!, por el fin de los barrios privados en Rosario, salimos al encuentro, a construir entre todas y todos la ciudad que soñamos. A poner en disputa lo dos modelos de ciudad que tras*

años de lucha y resistencia desde el territorio logramos poner en discusión: la ciudad privatista, la de las fronteras internas, la del relato escrito por los grupos monopólicos que concentran la propiedad de la tierra; frente a la ciudad de la construcción colectiva, esa que se parece más a nuestros sueños.
La invitación era a poner en palabras, colores, frases, símbolos, íconos, sobre un mapa de Rosario, todo aquello que queríamos que tenga nuestra ciudad, nuestros barrios, nuestros territorios donde vivimos y nos desarrollamos día a día. (Mapeo callejero en Rosario).
http://iconoclasistas.com.ar/2010/11/05/mapeo-callejero-en-rosario/

El grupo iconoclasista considera el mapa colectivo como una *herramienta artística de carácter político*, ya que el uso de elementos icónicos (globos, rayas, flechas, puntos, guiones, dibujos alegóricos) que permiten yuxtaponer figuras y montar imágenes sobre el texto de los mapas oficiales, funciona como un *collage* posvanguardista en el que también se incluye la escritura de leyendas. Estos elementos permiten armar una narrativa de los modos en que los grupos organizan sus praxis y resisten el avance de los intereses económicos. La estrategia permite el desarrollo de la conciencia y la articulación de nuevos sentidos para la disputa entre los que ejercen el poder y quienes los enfrentan para tomar las riendas de sus proyectos vitales colectivos.

Hay una estética de los mapas elaborada por la acción colectiva de quienes participan en su elaboración. Utilizando flechas, ordenando con números, denunciando mediante globos; dibujando rayas, puntos o guiones para localizar zonas específicas; coloreando imágenes creadas en el momento o adjuntando figuras a la manera de un collage; se suman elementos que invitan a reflexionar y exponer lo que ocurre en los territorios por los que transitamos. También con dibujos alusivos, textos ampliatorios, nombres de personajes clave, pegatina de íconos, se visualizan los modos en que los movimientos sociales se organizan y luchan cuando la voracidad de algunos avanza alterando las condiciones de existencia de muchos y muchas. Es así como los mapas sintetizan un relato colectivo acerca de las problemáticas que padecen los territorios cartografiados como así también las resistencias que se han organizado para transformar las condiciones de explotación, saqueo y represión impulsadas por los





Mapeos urbanos

grupos de poder. http://iconoclasistas.com.ar/2010/06/16/el-mapa-como-herramienta-estetica-y-politica/

El *net.art* del colectivo *Iconoclasistas* no solamente propicia la toma de conciencia comunitaria, hacia atrás y en el presente, de los procesos de expropiación y dominación vividos y/o enfrentados grupalmente, sino que permite visualizar las maneras en que se puede ir transformando lo real y los cambios de coyuntura y de intereses, para redireccionar la acción. El mapa no propone una visión estática del estado de cosas, sino que está pensando una trayectoria histórica en la que se producen cambios. De ahí la doble articulación, diacrónica y sincrónica, de lo alcanzado en el momento que se fotografía/grafica y, también, de los cambios producidos con el uso de elementos que permiten modificar las cartografías (íconos con imanes, pizarra magnética). De esta manera, al proponer nuevas herramientas y procedimientos para la acción colectiva, los Iconoclasistas piensan en:

> Un soporte donde se pueda cartografiar en grupos, profundizar colectivamente y luego volver a usar. Así nació este kit de íconos-imágenes-imanes, pizarra magnética y marcadores, una herramienta de comunicación popular que ayuda a la construcción colectiva de mapas permanente y mutables, sirve como un dispositivo agilizador de encuentros y disparador de ideas, y tomando registros fotográficos de los cambios en la pizarra, ayuda a dar cuenta de las distintas coyunturas que vamos atravesando.
> http://iconoclasistas.com.ar/2010/06/16/el-mapa-como-herramienta-estetica-y-politica/

Así, la crónica de la experiencia comunitaria llevada a cabo de manera gráfica y a través de relatos conjuga proyecto con realización, y combate las ideas de inmovilismo y resignación ante lo dado, propias de ciertas estructuras del sentimiento posmodernas que vuelven impensable la posibilidad del cambio. Más allá de la muerte de la idea de sujeto moderno, se retoma la idea de un *sujeto colectivo*, no completo y cerrado, no cartesiano, capaz de resistir y no sólo de acatar o reproducir. Por otro lado, se restituye la relación arte/vida al sumar el trabajo de lo artesanal (pizarras, marcadores, mapas impresos, uso de marcadores, diseño manual de imágenes) con los materiales de la culturas de masas y las herramientas de la *web*.

Por esta razón, cuando se relata la experiencia llevada a cabo en la ciudad de Mar del Plata, por ejemplo, la *topocrónica* que se sube al sitio sirve para confrontar modelos de escritura y de diseño propios de la dictadura, destinados al control y a la represión, con el de los mapas colectivos, que aparecen como un espacio liberador de pasajes y utopías. También, a partir del relato del mapeo se vuelven visibles las dos ciudades que se solapan en Mar del Plata, junto a la dimensión del carácter político, económico y social de cada una de ellas: la ciudad chica, turística, con sus zonas de consumismo feliz y alienación; y la ciudad grande, invisibilizada con edificios que tapan el sol y la circulación de luz en las playas, el trabajo precario y por temporada, la privatización irracional del espacio público, la lucha de los pescadores contra la depredación, etc. Cito in extenso:

> Fuimos invitados por los compas de El zócalo -una agrupación de estudiantes de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño de la UNMdP – a viajar a la "Ciudad Feliz" para realizar varias actividades, profundizando un vínculo iniciado hace dos años cuando fue expuesta la muestra itinerante de la "Cosmovisión Rebelde" en la facultad y en el Centro Cultural América Libre. (...) Así fue como salió a la luz la cuestión de la "Pequeña Mardel" (aquella que representaría a la Mardel turística, próspera y feliz, con sus zonas de consumismo y alienación) en contraposición con una Gran Mardel aquejada por la construcción descontrolada de edificios (los ubicados sobre el frente costero proyectan su sombra sobre las playas quitando el sol y la libre circulación de aire, por sólo poner un ejemplo) y padeciendo las modalidades de trabajo precario y explotado derivado de las grandes industrias y la temporada veraniega. También se focalizó en la situación del puerto (con la lucha de los pescadores frente al avance de la depredación pesquera en escala y la contaminación por el cementerio de barcos), y en la de las playas (como espacios donde la privatización de particulares ha avanzado cortando el acceso y disfrute público de los ciudadanos), y se localizaron las distintas fuentes de contaminación del mar (como los desagotes cloacales o industriales, por ejemplo). Como siempre ocurre, también hubo un momento de trabajo sobre las diversas formas de organización, resistencia y transformación colectiva: la

lucha de las familias sin techo, las formas alternativas de organización cultural y artística (como la del espacio recuperado del América Libre), la presencia de los bachilleratos populares, los medios alternativos de comunicación, y un espacio de catarsis creativa donde se imaginaron posibles ideas para intervenir la ciudad (cambio de nombres de calles, plazas y monumentos, por ejemplo). (...) http://iconoclasistas.com.ar/2010/10/19/mar-del-plata-ciudad-precarizada/

En la praxis del colectivo, se evidencia una clara vocación latinoamericanista y utópica que convierte la reflexión y el arte en un camino hacia liberación, entendida como acción de reapropiación microlocalizada de territorios, de cuerpos y de saberes de los sectores subalternos y minorías:

Nuevamente estuvimos en Lima participando de dos eventos organizados por el Programa Democracia y Transformación Social (PDTG). (...) Junto a representantes de organizaciones LGBT (Lesbianas, Gays, Bisexuales, Transexuales), feministas, afrodescendientes, campesinos, pueblos quechua y aymara, poblaciones afectadas por la megaminería e investigadores de diversos países realizamos un intenso Taller de Mapeo y experimentamos con una línea de tiempo colectiva basada en nuestra "Trenza insurrecta" que tuvo resultados inesperados gracias a la creatividad y la esmerada entrega del equipo de facilitadores. Todas estas creaciones colectivas serán sistematizadas por lxs organizadores y se editarán en un desplegable en el cual participaremos activamente. (...) http://iconoclasistas.com.ar/2010/06/06/saberes-y-movimientos-entre-las-crisis-y-otros-mundos-posibles/

Estas acciones comunitarias no sólo se realizan a nivel barrial, regional, latinoamericano, sino que también se expanden en las instituciones educativas, como un modo creativo y reflexivo de que los alumnos tomen conciencia de sus propias necesidades, de las dificultades que enfrentan y que a veces no notan por estar naturalizadas como parte de la vida de todos los días. Se cumple de esta manera el objetivo central de todo net. art, no sólo el videoactivismo, que genera comunidades de productores

Latinoamérica Rebelde

¡Ni por todo el oro del Mundo!

de medios y vuelve esfera autónoma lo político-mediático, sino también el surgimiento de dispositivos de interacción social capaces de abrir entre los ciudadanos la posibilidad de modos de comunicación directa no mediada por los intereses de las industrias, las corporaciones o los aparatos del estado (Brea, 2002, 79) Cf.: http://iconoclasistas.com.ar/2009/11/17/liceo-del-barrio-sayago-montevideo/

Coda

El net.art de Iconoclasistas usa las posibilidades que brinda la red para actualizar el sueño de una nueva forma de creatividad estética atravesada por el activismo social y político, y la reinvindicación de los derechos de los sectores populares excluidos, invisibilizados o expropiados por el sistema de las decisiones sobre el espacio público que afectan su vida cotidiana. En este espacio las comunidades web pueden intercambiar de modo simétrico, desjerarquizado, independiente y democrático sus producciones, y generar mecanismos propios de interacción pública. La circulación de información y la forma que toman los relatos sobre lo real han dejado de estar regula-das por los medios masivos de comunicación tradicionales que desde sus intereses económicos y políticos organizan su discurso en torno a la idea de consenso, en el que el "sentido común" se vuelve de pensamiento-no pensado entrampado en los límites de la ideología hegemónica.
El net.art se constituye, en este sentido, como territorio de disenso en la media que, lejos de contribuir a la estetización de la realidad, sosteniendo un simulacro de participación naturalizado, es arma de politización de lo estético y de la puesta en crisis de las imágenes impuestas sobre la realidad, de traspaso del orden de la representación al orden de la experiencia, y de retotalización de la experiencia local, en el código maestro de un relato colec-tivo de resistencia liberador, que reorganiza a nivel simbólico el orden de lo pensable e imaginable para otorgar nuevas posibilidades a la praxis social.

Publicado en:
"Net.art y experiencia popular urbana", Amérika n6, 2012, mis in ligne le 21 juin 2012.
URL: http://amerika.revues.org/2895; DOI: 10.40000/amerika.2895

BIBLIOGRAFÍA:

ARIZA MORENO, Valentina. *En torno a la cartografía medieval*, en: *Revista Forma*, vol. 00, Tardor '09, 2009.

BREA, José Luís. *Nuevas estrategias alegóricas* (1889-1990) PDF disponible en: http://www.joseluisbrea.net/, 2001.

_____. *La era posmedia. Acción comunicativa, prácticas (post) artísticas y dispositivos neomediales*, Editorial C.A.S.A., Salamanca, versión en PDF, 2001.

BURGER, Peter. *"Aporías de la estética moderna"*, en: *New Left Review*, 184, march/april, 2001.

CALABRESE, Omar. *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra, 1994.

CALINESCU, Matei. *Las cinco caras de la modernidad*, Madrid, Tecnos, 2005.

DANTO, Arthur. *Después del fin del arte*, Paidós, Barcelona, 1999.

DE AZÚA, Félix. "*Prólogo", Diccionario de las artes*, Anagrama, Barcelona, 2005.

DE CERTEAU, Michel. *L'invention du quotidien, I y II*, Paris, Gallimard, Folio - Essais, 1990. tomo 1, Capítulo VII, 1990.

FERRANDO, Bartolomé. *El arte intermedia. Convergencias y puntos de cruce,* Universidad Politécnica de Valencia, 2003.
Disponible en: http://www.asrav.net/arteintermedia.pdf

FLÓ, Juan. *"La definición del arte antes (y después) de su indefinibilidad"* en *Diánoia*, Vol. XLVII, Nffl49, 2002, pp. 95-129, 2002.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*, Uruguay, Katz Editores,2010.

GUATTARI, Félix. "*Para una ética de los medios de comunicación*", en: *Le Monde*, 7 de noviembre, s.p, 1991.

HUYSSEN, Andreas. *La modernidad después de la posmodernidad*, Barcelona, Gedisa, 2010.

JAMESON, Friedric. *"El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío"*, Casa de las Américas, marzo~junio, 141-173, 1986.

KOZAK, Claudia. *"Deslindes 2.0. La literatura y sus límites en la encrucijada tecnológica"* en Actas del IX Jornadas Nacionales de Literatura Comparada "Territorios comparados de la literatura y sus lindes: diálogo, tensión, traducción", organizadas por la Asociación Argentina de Literatura Comparada y la Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral. Santa Fe, Argentina: 9 a 12 de septiembre 2009, CD-ROM.

LONGONI, Ana. "*Estudio preliminar*" en *Vanguardia y revolución en los sesenta*, 9-109, Barcelona, Edhasa, 2004.

LUDMER, Josefina. *Aquí América Latina, Una especulación*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010.

MONTES, Alicia. *"Esto no es una pipa: la crónica urbana y el problema del género"*. Disponible en: http://viicitclot.fahce.unlp.edu.ar/actas-del-vii-congreso-internacional-orbis-tertius-1/actas-del-vii-congreso-internacional-orbis-tertius-1/ponencias/Montes.pdf , 2009.

RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Manantial, 2010.

DOSSIER

EN CLAVE AFECTIVA

Presentación

Os textos que seguem no dossiê abordam, de maneiras bastante diferenciadas, algumas questões que poderiam ser qualificadas como "afetivas". No conto de Marcos Natali a literatura se associa a uma culpa, responde por uma questão ética. Até que ponto é possível transformar o luto em literatura? Se a literatura pode provocar certa culpa, é porque ela solicita também um sacrifício. Assim, o conto dialoga com outros textos teóricos de Marcos Natali, como "O sacrifício da literatura", em que ele se pergunta: "funcionaria a declaração (e a exigência) de paixão pela literatura como uma espécie de metafísica ou teologia secularizada e portanto permitida? Seria essa uma devoção que hoje, ao ser enunciada, não requereria um pedido público de desculpas?"

Paloma Vidal também pensa a questão do luto, focando em sua figuração literária, em relação com *Paisagem com dromedário*, romance de Carola Saavedra, e *Agosto*, da argentina Romina Paula. A aproximação entre os dois textos é interessante pois no romance de Carola Saavedra também aparece a morte em relação com a culpa e esta última ligada a uma ênfase, talvez desmedida, no estético: "o que foi que fizemos com nossos mortos? Não estaremos dando atenção demais a coisas inúteis? A arte, por exemplo?", pergunta-se a narradora. Na reflexão de Paloma, através da noção de "direcionamento", uma intimidade se expõe indiretamente, e no fundo dessa intimidade está a experiência da morte do outro. A escrita como forma de compartilhar essa solidão, seria, assim, uma condição do comum, da comunidade.

No texto de Diana Klinger, uma pergunta ética semelhante é levantada a partir de uma noção de "vulnerabilidade" do sujeito e, por extensão, da comunidade. A questão ética implica, para Diana, a possibilidade de uma outra forma de entender a pós-autonomia já não no sentido do abandono dos valores literários tradicionais, na indiferenciação entre o discurso literário e o não literário, mas da capacidade de interpelação da obra. Em outras palavras, da sua possibilidade se oferecer como forma vinculante, relacional, transitiva, em contraste com a modernidade estética e sua definição do literário como "uso intransitivo da linguagem".

A pergunta em torno dessa comunidade possível por e através da linguagem literária retorna na reflexão de Denilson Lopes a partir de alguns poemas de *Sentimento do Mundo*, de Carlos Drummond de Andrade. Denilson fala de um "cosmopolitismo afetivo". A associação dos dois termos talvez se entenda melhor se pensarmos, como diz Gustavo Lins Ribeiro citado por Denilson, que o cosmopolitismo "pressupõe uma atitude positiva em relação à diferença, um desejo de construir alianças amplas e comunidades globais pacíficas e igualitárias, (...) formando uma solidariedade universal". Evidentemente, há algo de tom menor que interessa Denilson, que está em Drummond como em Manuel Bandeira, em Carlito Azevedo como em João Ananzelo Carrazcosa ou Adriana Lisboa. "Cosmopolitismo afetivo" e de pequenos gestos, vozes discretas, silentes, murmúrios quase inaudíveis. Numa forma alternativa ao cosmopolitismo barulhento dos grandes movimentos, Denilson presta atenção na "sutil comunhão que se estabelece", no "cosmopolitismo das pequenas coisas".

Para pensar *2666*, de Roberto Bolaño, Fermín Rodrigues analisa, "en

clave afectiva", o vínculo entre medo, subjetividade e capital. Ao tematizar a violência perpetrada contra mulheres trabalhadoras de uma cidade de fronteira mexicana, o romance fala também da "violenta extensión del capitalismo a la totalidad de lo viviente, su acecho y explotación de la potencia de creación y transformación de los cuerpos"; de vidas despojadas de todo poder que se escapam através dos umbrais da desumanização. Mas existe um desejo de vida que é excesso, que salta por cima das sujeições e tentativas de captura desse desejo.

Se algo têm em comum estes textos é uma certa sensibilidade em torno de uma afetividade que percorre não apenas as obras literárias de que falam, mas também a própria maneira de se aproximar delas. Interrogar a literatura pelo viés do afetivo vai um pouco na contramão não apenas do formalismo e da preocupação pelos procedimentos, mas também se afasta de posições próximas à ideia de "pós-autonomia". Assim, "desplazadas de una tradición crítica que a lo largo del siglo XX insistió en la intransitividad del ejercicio literario como correlato de la enajenación constitutiva de los sujetos", como diz Paloma Vidal, nos textos que seguem se valora a literatura "como una de las maneras de estar con el otro".

“Moriá”

Marcos P. Natali

Existia (me disseram que existia) no código penal um artigo que admitia a possibilidade de algo chamado “perdão judicial”. O marido armado, querendo defender a esposa durante uma tentativa de roubo, atira, mirando no assaltante, mas atinge e mata a mulher – foi essa a história condensada que me contaram, ilustração lúgubre, como se a comparação fosse razoável. A ideia (insistiram em me explicar) era que em determinadas situações o resultado de um ato criminoso pode causar tanto sofrimento ao réu que a punição é considerada desnecessária, por supérflua.

Estudando minha expressão, a pessoa que me explicava tudo isto sustentava que era preciso descobrir, urgentemente, se era o acusado quem devia pedir o perdão ao juiz, como se fosse isso o que me inquietava. Imagine: eu, após não sei que cálculo monstruoso, teria que chegar à conclusão de que o sofrimento já fora suficiente, para então defender diante de um juiz o direito à clemência. Na verdade, a dúvida refletida no meu rosto era outra: se o perdão fosse concedido pelo juiz, por iniciativa própria, o condenado poderia *recusá-lo*?

* * *

Isso tudo foi há muito tempo, mas se está em discussão mais uma vez o texto que escrevi na época, talvez eu deva esclarecer (entre tantos esclarecimentos que preciso fazer) algumas coisas sobre a composição daquelas páginas, pois quem sabe o conhecimento das circunstâncias de sua redação ajude agora na sua compreensão.

Nos meses após a morte do S., incapaz de ficar sozinho em casa, eu saía pelas ruas com meu caderno, e a cena de escrita ia passando do metrô à fila do banco, de lá ao ônibus, e então à sala de espera, para ser retomada mais uma vez no metrô, como se a vida fosse uma série de intervalos suspendendo a escrita, essa forma que eu tentava dar ao meu “trabalho”. A escrita era interrompida, de tempos em tempos, quando chegava minha vez na fila do banco ou chamavam meu nome no consultório, quando eu então fechava atabalhoadamente o caderno e guardava logo a caneta, como se tivessem me surpreendido num ato ilícito, como se o que eu tivesse a esconder fosse justamente o fato de que eu estava escrevendo.

Eu voltava ao trabalho, ao sair do consultório e entrar mais uma vez no metrô, abrindo o caderno no lugar em que eu havia parado, retirando a pausa e reiniciando o movimento interno, em busca desesperada de não sei que segredo. Não consigo imaginar hoje o que eu acreditava que poderia haver, na forma daqueles fragmentos que iam me ocorrendo, que fosse tão precioso que não poderia se perder. Me lembro de D. me contando de todas as vezes em que, dirigindo, tinha chegado muito perto de causar um acidente, exatamente por estar anotando irresponsavelmente, num dos caderninhos que carregava sempre consigo, uma frase ou uma expressão, com medo de que a formulação, assim como havia chegado, se esfumasse. Ciente do perigo iminente, decidia correr o risco e escolhia escrever em meio ao trânsito ou na reta de uma estrada, como se uma forma de existência se impusesse a outra, o cuidado com uma se sobrepondo à preocupação com a outra (ou à preocupação com os outros, penso agora aterrorizado).

O metrô tinha suas vantagens, portanto. Ali, o que podia me acontecer,

caso eu me perdesse naquilo que estava escrevendo, era apenas que eu deixasse passar a estação, tendo que refazer o caminho, o que até adiava o momento temido da volta a casa. Imagino agora outras consequências possíveis: uma senhora, havia sabe-se lá quanto tempo, em pé diante de mim, esticando-se toda para se segurar na barra do vagão.

Na anotação atormentada naqueles cadernos e folhas esparsos, de diferentes tamanhos, cores e texturas, havia ainda a vantagem de estar sempre muito distante de qualquer coisa que pudesse ser classificada como "obra".

* * *

Alguns anos antes, quando eu publiquei *Rubor,* minha irmã se queixou de que a personagem da mãe que aparecia no romance era uma representação injusta, e "desumana", disse ela, da nossa mãe. De nada serviram minhas explicações e justificativas, minha irmã insistindo que um livro meu que contivesse as palavras "minha mãe" seria, para nossa mãe, sempre sobre ela, e que não fazia sentido dizer que ela não podia sentir isto, porque estaria errada.

Já fazia algum tempo que ela – nossa mãe – não lia mais as coisas que eu publicava, dizendo que para ela já era uma alegria além da conta ver o livro impresso com meu nome na capa (o nome que ela tinha me dado, penso agora, como se na capa do livro se encontrassem o título da minha obra e o da sua, fazendo dela uma espécie de autora ao quadrado). Não imaginava (como não ouvi a minha irmã?) que um dia poderia chegar até ela a pergunta, não sei se maldosa ou desavisada:

– Naquele livro do seu filho, a mãe que abandona o filho é você?

Nas notas escritas naqueles meses a angústia era outra. Não vinha da preocupação com a dor que as palavras poderiam causar a alguém que lesse aquelas linhas ou as escutasse ecoadas na pergunta de algum parente. O que me angustiava era imaginar o que eu faria com aquela liberdade nova, recém-descoberta e nunca antes sentida, a liberdade dolorosa de escrever sobre meu filho sabendo que já não existia a possibilidade de que um dia ele leria aquela história. Se antes eu escrevera textos literários em busca de certa experiência de desapego, naquelas anotações era só começar a escrever que a liberdade se tornava insuportável.

Ao escrever, a liberdade indesejada vinha também da certeza de que já não seria interrompido enquanto trabalhava – os passinhos no corredor aproximando-se do quarto, a cabecinha aparecendo à porta, a pergunta:

– Pai, quer brincar comigo? Eu tô só unzinho.

* * *

Eu me perguntava, com comiseração, sem vontade de acusar: que culpas indescritíveis estariam presentes naquilo que as pessoas se diziam pelas ruas (e que eu, sem querer, escutava)? "Não, filho... Nada não. Só liguei pra te dar um oi." Qual história de vida pôde ter levado à decisão de gravar no próprio corpo, no ombro da mulher sentada à minha frente, o desenho de um rosto de bebê e, abaixo dele, em duas linhas desiguais, as palavras "descanse em paz amor eterno"?

* * *

Um dia, quando eu tinha saído para uma das minhas peregrinações pela cidade, ela leu o texto que eu vinha escrevendo. Bateu uma rajada de vento e a pilha de folhas manuscritas, que estavam lá, na minha mesa, já arrancadas dos cadernos e organizadas na sequência certa, se espalhou pelo quarto. O voo das folhas fez algum barulho e ela correu para ver o que acontecia (foi assim pelo menos que ela contou a história). Então, de joelhos no meio do nosso quarto, tentou juntar as folhas soltas, procurando evitar que o caos tomasse conta dos meus papéis.

Ela buscava organizar aquelas folhas sem numeração, cada uma contendo um bloco de texto, e se esforçava por colocá-las de novo em ordem (ela que vivia me escutando dizer que o segredo todo estava no encadeamento da narração, no ocultamento seletivo de informação e na revelação no momento certo, e não antes), quando viu, em meio aos meus garatujos, como se saltasse da página e gritasse, o nome dele.

Não é impossível (imagino) que tenha sido exatamente assim que tudo aconteceu. Na minha caligrafia o "S" maiúsculo se destaca nitidamente (até hoje é assim), de modo que qualquer um que estivesse diante

daquelas folhas poderia ter seu olhar distraído conduzido justamente àquela palavra. Também não é inconcebível que eu, nas folhas daquele manuscrito, todas escritas nos meses após a tragédia, tivesse escrito o nome dele com atenção especial, buscando controlar o tremor das mãos, detendo-me nele mais do que nas outras palavras, quase como uma oração, temendo chegar ao fim daquelas letras. Na superfície árida daquelas folhas, é provável que o nome dele parecesse mesmo um elemento estranho, inseto de outra espécie em meio às formiguinhas miúdas.

Não é de forma alguma improvável que tenha sido assim que aconteceu, com ela lá ajoelhada (ou já sentada?), começando a ler, numa sequência única e jamais repetida, criada naquele dia pelo vento e pelo acaso, aquilo que eu tinha escrito.

* * *

O texto não era secreto – ele estava lá, sobre a mesa, quase implorando que alguém o lesse. Quem resiste, afinal, à convocação das palavras? Quem é suficientemente disciplinado para ter, diante de si, um conjunto qualquer de palavras e não começar a ler? Penso em meu avô, algum tempo depois, quando já começava a perder a vista, andando pela rua e lendo em voz alta qualquer palavra que cruzasse o seu caminho. Imagino o S., com cinco ou seis anos, vivendo a mesma história ao contrário, ao entrar no mundo da escrita, andando pelas ruas e reproduzindo com esforço nomes de lojas, placas, propagandas. Não estavam escondidas, as minhas folhas, mas eu não esperava que ela voltasse para casa naquela tarde.

* * *

Não entendi, de início, a pergunta que ela me fez assim que cheguei em casa e fui ao quarto, nem entendi exatamente o que me pedia, tamanho era o esforço necessário para tentar entender aquela cena: ela sentada no piso de madeira escura, rodeada de folhas de papel, o olhar pesado, como se todo o Monte Moriá tivesse se alojado nele. Ela me dizia alguma coisa, enquanto eu, desnorteado, buscava desesperadamente trazer algum sentido de volta aos sons esvaziados que chegavam até meus ouvidos, bolhas de sabão estourando sem deixar rastros.

– *Onde começa essa porcaria?* – foi a primeira frase que acreditei entender. Fui percebendo, com horror crescente, que o que ela queria era que eu falasse (que eu falasse!), sobre aquilo que escrevera, que escrevera justamente para não ter que pronunciar, em voz alta, certas palavras. – Onde começa isso?

– *Onde começa?* – ouvi que eu, longe, muito longe, dizia.

* * *

– *Que diferença faz? Que diferença faz, imbecil?* – as palavras iam deixando de ser ocas, recuperando a massa de seu sentido, mas eu continuava incapaz de responder, incapaz de criar sequências próprias de palavras, incapaz de imaginar respostas possíveis àquilo que me era cobrado.

– *Para quem você escreveu isto? Quem já viu isto?* – e eu, quase sussurrando:

– *Quem?*

– *Essa morte... Escuta o que eu vou te dizer: essa morte não te pertence. Ela não é sua para você fazer dela o que bem entender. Ai de você se eu souber de coisas suas publicadas em algum lugar, ai de você se eu te descobrir recebendo um prêmio qualquer, os olhos meigos diante do aplauso condoído do público, agradecendo, mas alegando que o livro e o prêmio na verdade eram dele, tudo sem sorrir, sem qualquer sinal de satisfação.*

* * *

Lembro que a revelação quase me derrubou: era Sara, era Sara, meu Deus! Era Sara a minha esposa, era Sara a mãe do meu filho, Sara, a quem agora (finalmente!) era concedido direito à fala nesta história tão antiga. Era Sara, reivindicando, enfim, depois de tanto tempo, o direito que lhe fora negado. Mais do que isto, era Sara insurgindo-se em defesa do filho Isaac, vítima do duplo sacrifício perpetrado pelo pai, primeiro naquela casa perto do rio, onde o pai lia enquanto o filho se afundava na água, e depois

naquelas páginas, escritas vai saber para quê.

* * *

O que ela queria, afinal, era que eu contasse (que eu contasse!) como a morte do S. tinha se transformado naquele texto.

– O terapeuta sugeriu que eu escrevesse sobre o que aconteceu. É parte do meu trabalho de luto.

– Luto? Parte do seu luto? Você até fez revisão do texto, porra! Você riscou "lembrança" e escreveu "reminiscência", pelo amor de Deus! Não vê que você não mudou nada?

* * *

Como contar uma história sem que seja eu o protagonista? Como contar a história dele sem que seja a minha? Só consigo pensar a história dele a partir daquilo que lhe foi negado (o futuro), daquilo que não era parte de sua história ainda.

A dificuldade vem também do fato de que a narração não pode ser – não poderá nunca mais ser – *para* ele, desaparecendo com ele o pronome de segunda pessoa, toda fala sendo agora apenas *sobre* ele. Não seria uma falsificação ainda maior não ressaltar desde o começo o que há de meu neste relato? Como mimetizar a perspectiva dele sem que seja um desrespeito pior ainda?

* * *

Rola a bola, a bola rola até o pé do pai. O pé e a bola, o pai e a bola, que rola, pra lá, pra cá. Cadê? Vou atrás da bola, bola que me leva sempre ao pai. Os braços do pai me envolvem: agora eu sou a bola! Lançado ao ar, caio e sou abraçado de novo, por braços infinitos que me envolvem como se eu mergulhasse neles e nada mais existisse – só a bola, o pai, os braços –, como se tudo o que sou estivesse rodeado desses braços que são como a água, como agora, mais uma vez, para sempre.

* * *

Eu tinha tentado escrever um conto a partir do que aconteceu, antes até de começar aquelas anotações nos cadernos, mas ao escrever me atormentavam as possibilidades ilimitadas que se abriam no relato. O conto também era sobre a culpa, que no relato ia se dilatando como uma sombra que tomava conta de tudo, mas o cenário tinha sido mudado. Não avancei muito na história, que se passava numa antiga fazenda transformada em hotel, com os quartos, num dos quais o casal de protagonistas passava sua lua de mel, ocupando a construção onde havia sido uma senzala. Não confiava mais em mim quando escrevia sem a sombra de outro que me cobrasse e pudesse dizer, a qualquer momento: não, não foi assim, não foi isso o que aconteceu, não é essa a história.

* * *

Agora, voltando àquelas cenas, me pergunto qual é a ética do suspense. Quando se tem o direito de sonegar informação durante a narração, procurando aumentar o impacto de sua revelação? Quão obsceno é começar a história de uma tragédia sem revelar o seu final, tendo em vista o efeito da surpresa, o prazer de ver a transformação do rosto do ouvinte, a sensação de poder ao controlar as reações do outro?

* * *

Lembro do dia em que, em meio a meu desvario, fui tomado pela alegria de uma lembrança inesperada, saída de não sei que canto da minha memória, de um incidente da minha infância. Quis sair pela cidade gritando: eu também caí num rio! Eu também caí num rio! A lembrança chegou como o anúncio de um veredicto, o de minha absolvição. Veja só, me dizia minha memória, o final não precisava ser o que foi! Não sou o único culpado, e a pena de outros – minha mãe, meu pai – não foi como a minha. Como eu desconfiava, havia mesmo algo de absurdamente desproporcional no castigo que a vida tinha fixado para mim. A estupidez e o ensimesmamento não eram sempre castigados com a morte.

Algum tempo depois do divórcio, saí com uma mulher que acabara de conhecer no trabalho. Jantávamos, num restaurante, conversando sobre amenidades, enquanto eu só pensava no meu segredo, cujo peso só crescia à medida que meu silêncio se estendia. Eu era capaz de falar sobre tudo, menos daquilo que mais importava. Sonhava com um sinal no rosto, uma letra que indicasse o que eu era, desde o início e para todos, uma marca que tornasse minha cara igual à minha história, acabando assim com a necessidade do momento da revelação, que estabelecia um antes e um depois.

De repente, depois do prato principal, antes da sobremesa, ela me pergunta:

– *E sua infância, como foi?*

– *Minha infância? Como assim?*

– *Sei lá, me conta alguma coisa.*

– *Contar alguma coisa?* – (Conto? Não conto?)

Não sei porque, o que eu disse foi:

– *Uma vez eu caí num rio.*

E conto que um dia, desobedecendo à minha mãe – brincar perto do rio era proibido –, peguei uma caixa de papelão e fui escorregar com um amigo na ladeira ao lado do riacho. Na segunda tentativa fui ganhando velocidade, ao descer o morro, e já não pude parar nem saltar do meu trenó improvisado, escorregando até cair na água. Mesmo assim, consegui sair do rio e não morri.

– Que você não morreu eu estou vendo. Posso confirmar, para quem duvidar: você realmente não morreu, felizmente.

– É isso que eu penso: felizmente. Principalmente para a minha mãe.

– Não só para ela, imagino.

A conversa seguia seu rumo, não sem certa leveza (estávamos vivos, e falávamos de uma morte que não tinha acontecido), até que o assunto se esgotou (se esgotou?) e, quase sem perceber, passamos a outro tema. Não me lembro qual foi, nem importa, pois há sempre saídas disponíveis dentro de qualquer história, passagens para outras tramas, e basta tomar uma delas, à sua escolha, para deixar atrás o enredo indesejado.

Chegou a sobremesa, veio o café. Depois de tudo isso, como eu poderia voltar à história que para mim estava implícita no relato sobre a minha infância? Como voltar àquilo que era o desfecho secreto daquele enredo? Eu tinha tentado, a meu modo, contar a história. Só não tinha chegado ao fim.

* * *

Como não pensar que fora a morte do S. o que me levara a ela e àquele restaurante, naquela noite? Sem a tragédia, não haveria separação e divórcio, nem conversa despretensiosa se esticando no fim do expediente: e então, o que você vai fazer hoje à noite? (Antes, toda conversa no final da tarde era interrompida subitamente: – Tenho que ir! Está na hora de buscar meu filho na escola.) Era porque nada disso existia mais que eu estava ali.

* * *

Se, num momento de luz cegante, a lembrança da minha queda no rio tinha aparecido como uma espécie de indulto, em minhas noites de insônia eu passara a ver o incidente como uma advertência profética, enviada em formato que dificilmente podia ser mais claro: veja bem, com você por pouco não aconteceu, mas só para que você não permita que aconteça com outro. A decisão sobre a minha morte, adiada naquele dia até o último momento, tinha sido finalmente suspensa, com uma aposta na esperança de que não se consumasse aquilo que se esboçava em meu horizonte

* * *

Talvez a tensão entre S., por um lado, e os livros, de outro, disputa que a mãe dele insistiu que para mim sempre esteve resolvida, estivesse relacionada à semelhança entre aqueles dois domínios. Na escrita e na leitura há algo do ensimesmamento infantil, com sua recusa a qualquer outro estímulo que possa surgir e a absorção completa pela atividade imaginária.

* * *

Um dia, algum tempo antes da tragédia, atravessando o estacionamento onde tinha deixado o carro de manhã, pensava absorto numa dúvida que não conseguia superar em relação à forma de *Rubor*, que ainda nem tinha esse título. Deveria narrá-lo desde a perspectiva da mãe, como fizera nas quase cem páginas que escrevera até então? Havia vantagens estruturais em adotar o ponto de vista do filho, o que tornaria possível criar uma atmosfera ao mesmo tempo pueril e sinistra, com o personagem do filho, ainda criança, incapaz de compreender o que levava a mãe a deixá-lo sozinho em casa, ao mesmo tempo em que criava jogos fantasiosos para os períodos em que passava em casa sem a mãe. A reflexão foi interrompida quando escutei os berros de um bebê, que percebi apavorado ser o choro do S., que eu tinha esquecido de deixar na creche naquele dia, e que imagino que tenha acordado quando bati a porta do carro.

Até hoje, de vez em quando sou chacoalhado de repente pela sensação de que esqueci o S. em algum lugar – no carro que deixei estacionado no sol, na creche que já fechou sem que eu tenha ido buscá-lo. E é um alívio terrível o que toma conta de mim quando percebo que não, não o esqueci em nenhum lugar, já não posso mais esquecê-lo. É como sair ofegante de dentro da água, precisando respirar, para se descobrir afogando dentro de mais água.

¿Yo te conozco a vos? Modos de la intimidad en dos novelas contemporáneas

Paloma Vidal

1.

Una joven vuelve a su ciudad para participar de un ritual de despedida de una amiga muerta hace cinco años, a quien se dirige el relato. "Algo como que quieren esparcir tus cenizas; algo como que quieren esparcirte", así empieza la novela *Agosto* (2009), de Romina Paula.

En *Paisagem com dromedário* (2010), de Carola Saavedra, seguimos veintidós grabaciones en que una joven se dirige a su examante desde una isla en "tierras australes", adonde se fue a vivir luego de la muerte de una amiga común: "GRAVAÇÃO 1. *Barulho de vento e de ondas batendo num rochedo. Pequenas pedras caindo na água. Passos. Interrupção. Voz*".

Acercándome a estas dos novelas, quisiera señalar un modo de retrabajar la intimidad –en el sentido bastante amplio de una esfera en que desde la modernidad se desarrollaron las prácticas del yo[1]– a partir de un procedimiento que llamaré "direccionamiento"[2], relacionado a una exposición de lo íntimo a través de una invocación al otro, más específicamente a través de la presencia de una segunda persona a la cual se dirigen los relatos, la amiga muerta, en el caso de *Agosto*, y Alex, en *Paisagem com dromedário*.

Por medio de este procedimiento, las dos novelas ponen en juego un abordaje de la intimidad no como algo equivalente a lo privado, y opuesto a lo público, sino como una noción que desestabiliza estas oposiciones. Como sugiere César Aira, "lo que se opone estrictamente a lo público es lo privado, lo que dejaría a lo íntimo como un suplemento recóndito de lo privado" (Aira, 2008, 6). Pensada de esta manera, la intimidad estaría entre lo revelado y lo escondido, algo que resiste a ser contado, que tiende a lo informe y que sin embargo ha ganado forma en la literatura desde la modernidad. "Utopía de lo comunicable", dice también Aira, "que iría del secreto al secreto, sin pasar por la revelación y sin rebajarse a los mandatos del exhibicionismo de la curiosidad" (Idem), la intimidad seria un "laboratorio de la verdad", en la medida en que para hablar de lo íntimo habría que crear un lenguaje que es a la vez privado y público, imaginado y verdadero, propio y ajeno.

En este sentido, pensar la intimidad y sus modos de transmisión sería volver a preguntarse por las condiciones mismas de la literatura, interrogación que en las novelas de Romina Paula y de Carola Saavedra surge en tensión con las sucesivas crisis de la representación, por una parte, y con la proliferación autobiográfica[3], por otra, ambas pautas de la producción literaria hace algunas décadas. Es decir, parece que lo que está en juego en estas novelas no es volver a plantear el problema epistemológico de cómo acceder a la alteridad (cultural, subjetiva) o aun de cómo narrarse literariamente a sí mismo; aunque evidentemente tampoco estamos ante una "literatura intimista" en el sentido solipsista e ingenuo que se le podría atribuir a esta expresión. Si el uso del direccionamiento recupera una tradición fundacional de la novela ligada a la constitución de la subjetividad moderna[4], pone también en evidencia un agotamiento de las distintas formas de autorreferencialidad que desplegaron críticamente este proceso constitutivo.

2.

El viaje de la narradora de *Agosto* es un retorno al pasado que rescata su lugar en una historia interrumpida por su partida de Esquel a Buenos Aires. Como se dijo, esto se narra como una conversación con la amiga muerta. Luego de la frase que abre la novela, dice la narradora: "Me lo dijo ayer tu viejo cuando me encontré con él", y entonces cuenta la conversación con el padre de su amiga.

La conversación dentro de la conversación: esta es la estructura de la novela; una conversación que podría seguir infinitamente, porque un tema se va encadenando en otro, como ocurre entre amigas, de modo que se diluye la jerarquía entre lo importante y lo no importante, siguiendo los designios de los afectos, las sensaciones y los deseos, lo que se produce por ejemplo por medio de un uso particular del estilo indirecto: "Que me lo quería contar, así en persona, e invitarme a tu casa, que por los gastos del viaje no me haga problema"; y también de las comas, que ligan una cosa a la otra y a la vez crean elipsis: "Creo que no lloré, no pude llorar, no podía"; o, aun, por medio de la inserción de expresiones como "creo", "supongo", "no sé" que modulan lo dicho, dándole la marca de una incerteza: "No sé, concretamente ahora la sensación es la de que ya nadie me necesita".

Una oralidad generacional es marca de la autora, dramaturga[5] y actriz, que debutó como novelista con *¿Vos me querés a mí?* (2005), parafraseado en el título de este trabajo. Constituido en gran parte por diálogos, se buscaba en ese primer libro acercarse a la lengua de todos los días de una juventud argentina nacida a fines de los 70 y entre las pequeñas cuestiones cotidianas se terminaban narrando algunos dilemas que marcaron esta generación.

En *Agosto*, la narradora renueva esta dicción hablándole a su mejor amiga, con quien compartió la infancia y la adolescencia, de ahí que tengan una serie de referencias y recuerdos comunes que se invocan a cada momento y tiñen melancólicamente lo que se cuenta. Porque la amiga ya no está, tendría que estar, pero no está, sinsentido de una muerte temprana que puntúa toda la novela: "Entonces pienso en la tardes en el Percy o acá en tu habitación o en el living comedor y flaqueo, me debilito. Me doy cuenta, creo que me doy cuenta de que me quiero ir, pero también de que quiero llevarte conmigo y es imposible porque estás acá, muy acá, ahora termino de saberlo" (2009, 39).

El direccionamiento la hace existir para la narradora y para el lector, lo que a la vez produce lo que Jorgelina Nuñez llama "intimidad indirecta" (Nuñez, 2010), señalando que la sensación al leer la novela se parece a la que tenemos al escuchar una conversación que no nos está dirigida pero que nos incluye, como cuando alguien habla en un celular cerca nuestro. De a poco empezamos a entender y nos empezamos a interesar; de alguna manera estas conversaciones nos capturan, como lectores *voyeurs* por cierto.

Así somos llevados a aventurarnos en "los dominios siempre equívocos y fascinantes de lo sentimental" (Giordano, 2006, 38), para recuperar una formulación de Alberto Giordano en un texto sobre "El legado de Manuel Puig", que trata de dos novelas de Alejandro López, pero cuyo título bien podría aplicarse a las novelas de Romina. En este caso, sin embargo, cabría pensar no tanto en cómo se borran las fronteras entre literatura y cultura de masas, sino en cómo los usos de la oralidad permiten revisitar y actualizar este legado, ahora quizás para extraer del terreno de la melancolía a una generación que vivió su infancia durante la dictadura y su adolescencia durante los años noventa; "generación X", como aparece referida en la novela a partir de una cita de la película *Reality Bites*, de 1996: "Él está ahí, ella está ahí, se aman y chau, no necesitan nada más que eso, con tenerse basta/alcanza. Esperanzados. Pero a veces, ahora por ejemplo, viene bien esta tónica, este mensaje de esperanza de pensar que con el amor basta, con el amor, el tabaco, el café y un par de ideales, o ni siquiera, un par de principios alcanza, ¿o no? O por lo menos en Houston en los noventa parecía funcionar, ¿o no?" (110).

3.

En *Paisagem com dromedario*, la muerte prematura de Karen, con quien la narradora, Érika, formó un trío amoroso, es una especie de agujero negro en torno del cual, como en Agosto, se construye el relato. Y aquí también se podría indicar, como hace Jorgelina Nuñez en relación con la novela de Romina Paula, una manera indirecta de exponer la intimidad a través de las grabaciones dirigidas a Alex.

Por medio de este dispositivo la narradora describe a Alex el día a día en una isla donde hay turistas y dromedarios: *"Estar aqui é como estar na Lua. E, ao chegar lá em cima, será possível ver a paisagem e também a cratera*

morta do vulcão. Com a luz do sol os vulcões adquirem tons incomuns de vermelho e um espectro que vai do laranja ao verde. Vez ou outra passa uma caravana de turistas carregados por dromedários" (2010, 27). Intenta también hacerle saber lo que piensa y lo que siente, y sobre todo teje comentarios que la van acercando al tema traumático de la muerte de la amiga.

El relato busca, también como en *Agosto*, una oralidad –sus idas y vueltas, sus rodeos, sus incoherencias, sus huecos. Más que en la novela de Romina, sin embargo, el direccionamiento al otro está marcado por la tensión entre confesión y ocultamiento[6], que la intermediación del aparato favorece, una vez que lo que se cuenta está sujeto a interrupciones inesperadas cuando por ejemplo irrumpe el ruido del mar o del viento, de una licuadora o de una radio, de gente hablando, de alguien que interviene, o simplemente cuando el silencio se impone:

> *Eu não sabia muito bem o que sentir em relação a ela. Desde a primeira vez. Não sabia se a beijava, se a punha no colo ou se a mandava embora aos gritos. Não sabia se deveria amá-la ou odiá-la. E talvez eu nunca tenha encontrado uma resposta. Até o final.*
>
> *Longo silêncio. Interrupção (54).*

El silencio se impone a menudo. Porque hay mucho que Érika necesita entender y no puede: su reacción ante la muerte de Karen; la reacción de su examante; qué tienen que ver con la relación entre los tres. Y más allá de la exploración de un discurso de la culpa o del resentimiento, la novela parece perseguir una indagación sobre las condiciones mismas de esta relación. Al interrogarse sobre la posibilidad de lo común, Blanchot, en su *La comunidad inconfesable*, releyendo a Bataille, formula la siguiente pregunta: "¿Qué es lo que entonces me coloca más radicalmente en causa?" (1983, 21). La respuesta se refiere a lo que significa compartir la muerte de otro. Compartir la soledad de ese acontecimiento es salir de sí, verse en el otro; ver, a través de la disimetría que los separa en ese momento, una condición común. Ahí ubica Blanchot una apertura para la comunidad, citando a Bataille: "Si la comunidad se revela por la muerte de otro es que la muerte ella misma es la verdadera comunidad de los seres mortales" (23). Pero justamente, ante la enfermedad de Karen, la narradora se aleja, se niega a verla o a escucharla. No soporta encarar su muerte y entonces decide aislarse, aunque luego se dirige a Alex para entender sus actos y su perplejidad es lo que guía la novela. Si habían podido compartir una parte de sus vidas y, por el encuentro con Karen, saber quiénes eran, ¿por qué la muerte significó tal ruptura?

Es interesante pensar que estas cuestiones están planteadas en un contexto de discusión sobre el arte contemporáneo: *"Alex, o que foi que fizemos com nossos mortos? Não estaremos dando atenção demais a coisas inúteis? A arte, por exemplo? Hoje de manhã, no cemitério com Pilar e Carmen, foi o que pensei. Afinal, que mal há em viver como todo mundo?"* (97). Más precisamente, en un contexto de discusión sobre cómo el arte puede hoy en día afectar a sus receptores, dada la centralidad que adquirieron los dispositivos conceptuales y autorreferentes. ¿Cómo volver a pensar, por ejemplo, un lugar para la verdad en este arte atravesado por un escepticismo epistemológico? *"Queria que você pudesse ouvir as coisas exatamente como elas são"*, le dice la narradora a Alex, *"os barulhos em volta, a mina voz, a entonação da mina voz, as pausas, a rapidez ou a lentidão ao respirar. Mas nós sabemos que nunca é assim. Que qualquer coisa que eu diga ou faça será sempre uma invenção, não é possível reproduzir a realidade, apenas recriá-la, você costumava dizer"* (71). Pero irónicamente, también la novela misma está planteada como un dispositivo, una vez que al final sabremos que las grabaciones forman parte de una instalación.

4.

En las dos novelas estamos entre dos personas, incluidos y excluidos a la vez. Como lo indica Diana Klinger, refiriéndose a *Paisagem com dromedário: "quando a narrativa se dirige a alguém dentro da história, o leitor se transforma num terceiro, alguém que parece ouvir indiscretamente coisas que são destinadas a outra pessoa. A literatura como uma carta destinada a alguém"*[7] Como lectores, somos un tercer elemento entre los dos que participan de esta interlocución. Y, a la vez, somos un elemento absolutamente necesario, en la medida en que somos también parte del direccionamiento de la novela. Esto se explicita en *Paisagem com dromedario* cuando Alex dice que *"o discurso do artista precisa do outro para existir"*. Las preguntas de las novelas están dirigidas también a nosotros, lo que nos pone lado a lado con este interlocutor que en las dos novelas es alguien extremadamente

próximo –la mejor amiga, el examante. Somos así parte de una intimidad compartida.

Pero, como vimos, la interlocución está hecha de fallas y desvíos; tiene sus razones inaccesibles y sus modulaciones afectivas, indicando que la transmisión es incompleta por la condición misma de lo que se comparte, en última instancia intermitente para el sujeto mismo, porque en los dos casos se trata de una pregunta que tiene que ver con el duelo, trabajo fundamental que atraviesa las dos novelas. Es decir, a la vez que nos hacen partícipes de estas experiencias, al dirigirnos la indagación sobre cómo atravesar el duelo, nos muestra que se comparten solo parcialmente.

La relación con los espacios, signada también por la incertidumbre y la impropiedad, pone en evidencia igualmente esta condición: las casas son de otros, se duerme en piezas ajenas. La narradora de *Agosto* le habla a su amiga desde su cuarto, que le toca ocupar cuando está en Esquel; mientras que Érika está hospedada en la casa de amigos en la isla. Pero en estos espacios que no les pertenecen quizás se instalen algunos objetos o se tornen suyos otros, para una mínima apropiación del entorno que se corresponde con la voluntad de seguir compartiendo algo con el otro. "Y sin embargo vos estás, en algunas cosas. Algunos cuadritos quedaron, los de recortes de revistas, el Berni de revista, ¿o era un Petorutti? No me acuerdo, no dice, el que recortaste de la revista, sigue ahí, prendido a la biblioteca con un chinche" (24), le dice a la amiga la narradora de *Agosto*.

Vale señalar, en este sentido, que desplazados de una tradición crítica que a lo largo del siglo XX insistió en la intransitividad del ejercicio literario como correlato de la enajenación constitutiva de los sujetos[8], en estos relatos vemos una sustracción de este énfasis en la medida justamente en que se valora la literatura como uno de los modos de estar con el otro.

NOTAS:

1 Leonor Arfuch, en "Cronotopías de la intimidad", ubica del siguiente modo esta emergencia: "Si bien podríamos reconocer en algún período de la antigüedad griega o en la familia romana lejanos ancestros de lo que hoy llamamos intimidad, su sentido cabal sólo aflora en el siglo XVIII, con el afianzamiento del individualismo y el mundo burgués. Así, el despliegue de lo público, en su doble dimensión de lo social y lo político, tiene su contracara en una esfera donde lo privado doméstico –desprendido ya de la producción- se articula a lo *íntimo*, una zona incipiente, de obligada exploración, donde despunta la nueva subjetividad moderna", en Leonor Arfuch (comp.). *Pensar este tiempo: espacios, afectos, pertenencias*. Buenos Aires: Paidós, 2005.

2 El término en portugués es *"endereçamento"* y en francés *"adresse"*. Me gustaría subrayar el uso que de él se viene haciendo actualmente en la crítica de poesía. Dice por ejemplo Marcos Siscar sobre Ana Cristina Cesar: *"Creio que, pela letra da poesia de Ana C., se delineia não uma oposição à intimidade da experiência vivida, mas uma referência a um problema de destinação, àquilo que se constitui por meio do endereçamento do discurso na perspectiva de um outro"*, en "Ana C. Aos pés da letra", Mario Cámara, Lucía Tennina y Luciana di Leone (orgs.), *Experiencia, cuerpo y subjetividades: nuevas reflexiones*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2011, p. 73. A su vez en "Poesía, crítica, endereçamento", presentado en el congreso JALLA 2012 - Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana: Fronteras e interculturalidad. Memoria, historia y visiones de mundo en la Literatura Latinoamericana, en Cali, en julio del 2012, Celia Pedrosa se refiere a cómo el mismo Siscar acoge crítica y poéticamente la idea de *"endereçamento"*, como modo de *"performar poeticamente uma interioridade que, justo em sua instável fragilidade, isto é, em sua crise, revela força e se torna motivo de convivência"*.

3 Diana Klinger en *Escritas de si, escritas do outro* trabaja precisamente como se da el encuentro de estas dos discusiones en la literatura contemporánea, al evidenciar un cruce entre el retorno del autor marcada por la presencia destacada de la primera persona y un giro etnográfico que se da por medio de una problematización sobre las formas de representar la alteridad. Ver *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

4 Citando nuevamente el texto de Arfuch, allí se refiere, evocando a Habermas, al "siglo epistolar" que "vio el surgimiento, tanto de la escritura autógrafa en sus múltiples manifestaciones –autobiografías, confesiones, memorias, diarios íntimos, correspondencias-como de la novela moderna, también anclada sobre la forma epistolar –la *Pamela y la Clarissa,* de Richardson, *Las relaciones peligrosas*, de Laclos– una verdadera constelación simbólica donde se experimentaban las nuevas maneras de vivir y de expresar la afectividad, las relaciones familiares e interpersonales, los tonos del amor y la pasión".

5 No será desarrollado aquí, pero se podría indagar cómo la especificidad dialógica de esta escritura se inmiscuye en el trabajo narrativo.

6 Como señala Diana Klinger en el artículo "Carola Saavedra: da (im)possibilidade de alcançar o outro", hay un juego de versiones que se repite en las tres novelas de Carola.

7 Diana Klinger, "Carola Saavedra: da (im)possibilidade de alcançar o outro", em Giovanna Dealtry, Stefania Chiarelli e Paloma Vidal (orgs.). *O futuro pelo retrovisor: inquietudes na literatura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, no prelo.

BIBLIOGRAFIA:

AIRA, César. "La intimidad", *Boletín del centro de estudios de teoría y crítica literaria,* Diciembre 2007-Abril 2008.

ARFUCH, Leonor. "Cronotopías de la intimidad", en ARFUCH, Leonor (comp.). *Pensar este tiempo: espacios, afectos, pertenencias*. Buenos Aires: Paidós, 2005.

BLANCHOT, Maurice. *La communauté inavouable*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983.

GIORDANO, Alberto. *Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas,* Rosario: Beatriz Viterbo, 2006.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

_____. "Carola Saavedra: da (im)possibilidade de alcançar o outro", en Giovanna Dealtry, Stefania Chiarelli e Paloma Vidal (orgs.). *O futuro pelo retrovisor: inquietudes na literatura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, en imprenta.

NUÑEZ, Jorgelina. "Romina Paula: todas las despedidas que nos habitan", *Ñ, Clarín*, 17/12/10, accesible en http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/ficcion/Todas-despedidas-habitan_0_392360768.html.

PAULA, Romina. *¿Vos me querés a mí?*. Buenos Aires: Entropía, 2005.

_____. *Agosto*. Buenos Aires: Entropía, 2009.

SAAVEDRA, Carola. *Paisagem com dromedário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

Sobre a (im)possibildade de alcançar o outro

Diana Klinger

"Un ser singular («usted» o «yo»)
posee muy exactamente la estructura
y la naturaleza de un ser de escritura,
de un ser «literario»: sólo está en la comunicación
que no comulga — de su trazo y su retiro.
Se ofrece, se mantiene en suspenso."

J. L. Nancy, La comunidad inoperante

1. Os limites da literatura configuram um problema ético?

Essa pergunta surgiu quando eu estava lendo diários ficcionais recentes, como *La Novela Luminosa* de Mario Levrero e *O mal de Montano* de Enrique Vila Matas, e reli o "Diário para um conto", aquele relato de Cortázar em que o narrador coloca o problema ético de como deixar fora o eu na escrita, como transformar uma experiência com o outro em pura ficção sem traí-la. O diário abrange os dias de fevereiro de 1982, dias em que, em Paris, Cortázar tenta recuperar uma vivência de um passado já remoto, na década de 40, quando vivia em Buenos Aires e trabalhava como tradutor público. Uma foto encontrada dentro de um livro traz de volta o rosto de Anabel, uma prostituta a cujos serviços recorria em troca da tradução das cartas que ela trocava com um marinheiro gringo por quem tinha se apaixonado. Nessas cartas, ele acaba entrevendo a história de um assassinato em que Anabel e seu amante estão envolvidos. O que lemos não é um relato acabado, mas um diálogo entre a história e o processo de contá-la, um diário do escritor que procura a forma desse relato. Nessa procura, Cortázar faz uma re-avaliação de sua própria posição diante daquela situação. O tradutor daquela época achava a Anabel ingênua demais, mas o escritor maduro do diário se dá conta de que o ingênuo na verdade tinha sido ele ("os verdadeiros inocentes éramos os de gravata e três línguas"). O narrador do diário diz que não será capaz de escrever sobre Anabel e que gostaria de ser Bioy Casares porque

> "Bioy teria falado sobre Anabel como eu jamais poderia fazê-lo, mostrando-a de perto e fundo e ao mesmo tempo guardando a distância, esse desapego que decide botar (e eu não posso pensar que não seja uma decisão) entre alguns de seus personagens e o narrador". (...)
> "Para mim vai ser impossível porque sinto que Anabel vai me invadir desde o início como quando a conheci em Buenos Aires no início dos anos quarenta." (....)
> *"desejo de renunciar a toda escrita* enquanto escrevo (entre tantas outras coisas porque não sou Bioy e não conseguirei nunca falar de Anabel como acho que deveria fazê-lo)".

Assim, pensando nessa tensão que se estabelece entre os dois registros, o da ficção (o conto) e o do diário, que conspiram um contra o outro, lembrei do *Diário do Luto*, que Barthes escreve depois da morte da mãe,

no qual anota: "Não quero falar disso por medo de fazer literatura – ou sem estar certo de que não o será, embora, de fato, a literatura se origine dessas verdades." (Barthes, 2011, 23)

A relação entre luto e literatura se apresenta para Barthes como uma tensão permanente: o luto só pode se realizar pela escrita e, ao mesmo tempo, a escrita não pode se transformar em literatura, deve se manter fora dela. O mesmo problema se apresenta para Derrida, num texto traduzido como "Circonfissão": "entre outros remorsos relacionados à minha mãe, sinto-me culpadíssimo por publicar o seu fim, por exibir seus últimos suspiros e pior ainda, com finalidades que alguns poderiam julgar literárias." (Derrida, 1996, 34-35).

Assim, achei interessante pensar que, nos tempos de literaturas pós-autônomas, Barthes no *Diário*, Derrida em "Circonfissão", e Cortázar no "Diário para um conto" apontavam para um limite da literatura; límite – ético – que pressupõe essa separação (radical) entre "escrever" e "fazer literatura" e que a ideia de pós-autonomia apaga. Assim, a partir de algumas narrativas e poemas sobre o luto, parece possível repensar os pressupostos da ideia de "literatura pós-autônoma". Josefina Ludmer dizia sobre aquelas escritas que "não se sabe ou não importa se são ou não literatura" (Ludmer, 2007, s/p). É claro que eu não pretendo re-estabelecer a separação entre literário e não literário, mas sim apontar outros sentidos para o pós-autônomo, isto é, pensar a pós-autonomia não como aquela literatura que incorpora dados do "real" nem como aquela em que os limites entre o discurso literário e o não literário se borram. O pós-autônomo seria antes uma forma de ler certos textos não como entidades fechadas em si mesmas e também não como pontos numa rede infinita de citações (como Barthes considerava em "Da obra ao texto"), mas ler a forma como certos textos se direcionam para um Outro, como eles imaginam uma transitividade, apontam para um fora de si. Não tanto pensando em que eles foram produzidos numa relação, mas de que forma eles encenam uma relação e assim propõem uma recepção ou, melhor, um diálogo.

2. A literatura pode ajudar a viver?

Em *A literatura em perigo*, Todorov alerta sobre o "perigo solipsista" da literatura contemporânea (e se refere, sobre tudo, à escrita de si). Para Todorov, nesse texto recente, a literatura não teria um valor independente de sua capacidade de interpelação: "Quando a literatura *interpela o outro*, afirma Todorov, porque ela diz algo a respeito da humanidade, ela tem um *papel vital* a desempenhar, ela pode *estender a mão* na depressão, pode nos ajudar a viver".

Trata-se, a partir dessa ideia, de traçar um paralelo entre essas duas questões: a transposição do luto na literatura (ou: os problemas éticos dos limites da literatura) e o poder dela de interpelar o outro. Interessa-me colocar essas duas questões juntas para tentar pensar uma ética relacional e uma ideia de comunidade[1], que, como disse acima, possam, trazer outras formas de pensar a literatura na sua condição pós-autônoma. Para pensar essas questões, vou me referir a um poema de Carlito Azevedo e alguns romances de Carola Saavedra.

O poema de Carlito se chama "Margens" e está no seu último livro, *Monodrama* (2010). "Margens" faz referência a um monumento *in memoriam* dos mortos pelo Holocausto, se inscrevendo assim na dimensão política da memória e do luto, dimensão esta que implica disputas em torno da significação e simbolização da História.

É um poema narrativo, com várias estrofes fragmentadas em que aparece a referência ao monumento da Rachel Whiteread aos mortos no Holocausto. "Biblioteca sem nome" foi inaugurado em 1996, em Viena. É um cubo de cimento, de 4 metros de altura: uma biblioteca em que os livros estão virados para o interior das estantes, de maneira que não é possível ver os títulos. Tem uma enorme porta sem maçaneta e, portanto, impossível de abrir, deixando inacessível o interior. Uma das estrofes de "Margens" é uma citação de uma matéria de jornal em que se fala dos obstáculos políticos que enfrentou a construção do monumento. Além da linguagem jornalística *incrustada* no poema, o trecho produz outro estranhamento, pois está em espanhol:

> Con frecuencia, en artículos publicados en la prensa o en los mismos intercambios de la calle, los vieneses cuestionaban tanto la "oportunidad" como la misma "necesidad" de recordar el Holocausto. Tras el estudio de los distintos proyectos, el jurado seleccionó la propuesta de la joven escultora británica Rachel Whiteread. En el camino quedaban múltiples obstáculos: desde la insistente oposición de la ultraderecha

> (ahora sumada a la coalición gobernante), hasta las mismas organizaciones de sobrevivientes (insatisfechos con el diseño de Whiteread por su contenido excesivamente "abstrato"). Ellos argumentaban que las víctimas del exterminio "no murieron en abstracto".

De fato, o monumento da Whiteread foi muito criticado pelos sobreviventes e familiares das vítimas que não se sentiram identificados com ele: "it offers no consolation", apontaram em seu momento alguns críticos. E é dessa crítica que surge para mim a pergunta que pode ser feita não apenas para pensar o monumento mas, de alguma maneira, para os poemas de *Monodrama:* a arte/ a poesia, pode ou deve oferecer algum consolo? (é talvez, essa, outra forma de perguntar se a literatura deve ou pode "ajudar a viver", como dizia Todorov).

Entre os complexos motivos pelos quais muitos sentiram que o monumento da Whiteread "não oferece nenhum consolo" poderíamos pensar no hermetismo do monumento, que pode ser interpretado por alguns como falta de abertura ou dialogicidade com o espectador. Talvez isso seja mais evidente se compararmos este com outro monumento às vítimas da Shoah, menos polêmico, como o de Peter Eisenman em Berlin ("Holocaust Mahnmal"). Trata-se de um campo inclinado, de 19 mil metros quadrados, cobertos por 2711 blocos de cimento de diferentes dimensões, parecendo túmulos, que formam um labirinto em que os visitantes transitam e se perdem. Ao remeter túmulos, as pedras remetem a corpos e talvez aí se encontre uma das diferenças cruciais com o monumento "abstrato" de Whiteread. Ademais, à diferença do monumento de Viena, que implica um observador afastado, o visitante do monumento de Eisenmann é obrigado a transitar por dentro dele, sentindo a proximidade dessas pedras, dessas presenças mudas, desses túmulos, e se perdendo no meio deles. No caso do monumento da Whiteread, o próprio "hermetismo", ou, em todo caso, a impenetrabilidade, acaba afastando o observador. Evidentemente, com essa observação não estou me pronunciando em favor de uma comunicabilidade imediata da arte, o que a tornaria claramente panfletária.

Em "Fragmentos sobre a arte", Paul Valéry dizia que, na arte, é essencial que haja algo de irredutível entre o produtor e o receptor, que não haja comunicação direta e que a obra "não aporte à pessoa que afeta nada que possa se reduzir a uma ideia da pessoa e do pensamento do autor".[2] Essa citação é decisiva para deixar claro que, o que estou chamando de "poder de interpelação" não tem a ver com uma noção clássica de catarse; em outras palavras, o que *me afeta*, no monumento, no poema, não necessariamente me identifica (com ele, com o outro). E essa irredutibilidade de que falo tem a ver também com a forma em que Richard Rorty pensa a solidariedade, "o reconhecimento do outro não como alguém que acredita e deseja o que acreditamos e desejamos nós, mas o reconhecimento do outro como alguém que pode sofrer, como alguém que pode padecer" (Rorty, 2007, 20).

Assim, acho que obra que "estende a mão" se realiza no difícil equilíbrio entre comunicação e impenetrabilidade, ou em outras palavras, entre identificação e irredutibilidade. Irredutibilidade que me parece próxima da ideia de inoperância no vocabulário de Nancy:

> "La obra — ya sea lo que se designa como «una obra», o ya sea la comunidad que se presenta como obra (y siempre una está en la otra y puede ser por la otra rentabilizada, capitalizada, o bien expuesta otra vez) — la obra debe estar ofrecida a la comunicación. Esto no quiere decir que ella deba ser «comunicable»; esto no exige de ella ningún tipo de transmisibilidad." (Nancy, 2000, 88)

> "Pues la inoperancia está ofrecida allí donde la escritura *no acaba una figura*, o una figuración, y por consiguiente no propone o no impone su contenido o su mensaje ejemplar (que de inmediato significa legendario: mítico)." (Nancy, 2000, 93)

3. A literatura supõe uma falha na comunicação?

Um dos procedimentos que se põe em jogo nos poemas de Carlito, uma das formas dessa "figura inacabada", é a encenação de um diálogo (a encenação é fundamental nesse último livro, em que há muitas referências ao teatro): isso parece ser também bastante recorrente em outros poetas contemporâneos (como Marília Garcia, Aníbal Cristobo), como muito bem mostra Luciana Di Leone na sua tese de Doutorado[3].

Por exemplo, no poema de Carlito "O tubo", um diálogo é evocado, encenado, mas não reproduzido: o diálogo gira todo em torno de uma fala

que tenta infrutuosamente ser recuperada. Cito dele alguns trechos:

> Eu disse: você
> podia por favor
> responder mais uma
> vez àquela minha questão?
>
> (...)
> eu entendi bem
> o que você disse
> mas depois acabei
> me distraindo....
>
> (...)
> o fato é que eu
> queria que por
> favor você me
> repetisse aquilo
> que me disse.

A encenação de um diálogo (falho) aparece em todos os romances de Carola Saavedra. Em *Paisagem com dromedário* (2010), que é também uma narrativa de um luto e que questiona a relação entre luto e arte, se estabelece uma relação triangular entre autor, destinatário e o leitor. Erika – uma artista plástica - está numa ilha para se recuperar de uma grande crise, de uma grande perda, e grava mensagens para Alex, um artista plástico famoso com quem tem ou teve uma relação longa e muito íntima. Nas gravações, ela tenta reconstruir e explicar sua atitude, sua fuga quando soube que Karen estava com câncer e ia morrer em breve. Karen era uma menina, uma aluna de Alex com quem os dois acabam se envolvendo até o ponto de não conseguirem mais imaginar a relação deles sem ela. Ao saber do câncer, Erika foge, evita todo contato com Karen, não responde a seus telefonemas. Quando Karen morre, Erika viaja para uma ilha onde tenta recompor esse passado recente e, sobretudo, tenta começar uma nova vida, uma vida "normal", afastada da arte, que já não lhe interessa. Ela deixa entrever, no entanto, que todas as gravações não são, na verdade, dirigidas a Alex, mas são o material para uma nova instalação.

Em *Flores Azuis* (2008), Marcos acabou de se separar e de se mudar, quando começa a receber, na caixa de correio, as cartas desesperadas que A. manda a "meu querido". As cartas estão dirigidas ao antigo morador do apartamento, mas Marcos não resiste à tentação de lê-las. No romance, as cartas se alternam com os capítulos em que um narrador em terceira pessoa conta como Marcos vai ficando cada vez mais envolvido na leitura, se deixando seduzir, aos poucos, pela ilusão de ocupar o lugar do receptor ideal". Mas quem é, no final das contas, esse "receptor ideal"? Quando Marcos finalmente se decide a procurar o antigo morador do apartamento e levar as cartas para ele, este diz que não faz ideia do que se trata, que nada do que está aí escrito lhe diz respeito. Então para quem estavam dirigidas as cartas?

Todos os romances da Carola Saavedra tem uma narrativa em segunda pessoa (alguns alternam com outra em terceira) e o narrador tem um destinatário interno na ficção. Isso me faz pensar que, no fundo, possivelmente o único narrador verdadeiramente verossímil seja o narrador em segunda pessoa. Porque o narrador em terceira pessoa, onisciente, parece falar com objetividade, mas ele não existe, não é ninguém, enquanto que o narrador em primeira pessoa, mesmo que seja um personagem da história, na maioria das vezes não tem nenhuma justificativa para falar. Para quem ele narra? E, sobre tudo: por quê? Para quê? Os narradores de Carola resolvem essas inverossimilhanças quase intrínsecas da ficção: seus narradores são personagens e têm, dentro da história, seu destinatário. Pois bem, quando a narrativa se dirige a alguém dentro da história, o leitor se transforma num terceiro, alguém que parece ouvir indiscretamente coisas que são destinadas a outra pessoa. Em *Paisagem com dromedário*, Erika conta, no gravador, coisas que Alex já sabe, coisas que viveram juntos. Então realmente não parece muito verossímil, a menos que no fundo as esteja contando para o leitor, quero dizer, para o espectador de sua instalação. Isso me faz pensar que talvez ele, o leitor – o espectador – seja o terceiro necessário para que a relação exista, para que a comunicação aconteça. Talvez a arte sempre pressuponha uma relação triangular: artista-público-destinatário.

Assim, nessas relações triangulares dos romances de Carola se espelha a relação entre a literatura e o leitor. Por isso parece significativo,

também, que os destinatários, nesses romances, sejam sempre esquivos. Eles nunca chegam a ser realmente destinatários. Há sempre alguém que se transforma em destinatário, alguém que ouve ou que lê algo que não lhe é destinado. Há um ruído na comunicação entre a fala e a escuta, ou entre a escrita e a leitura. Uma irredutibilidade, uma não identificação entre o emissor e o receptor. Não identificação ou "não comunhão", no vocabulário de Nancy.

> "(la obra) da a escuchar (a leer) el retiro de su singularidad, y comunica eso: que los seres singulares nunca son, unos para otros, figuras fundadoras, originarias, de los lugares o de las potencias de identificación sin más. (...)Dice así que la fundación, la poesía, el esquema, siempre están ofrecidos, sin fin, a todos y a cada uno, a la comunidad, a la ausencia de comunión que nos hace comunicar y que hace que nos comuniquemos, no el sentido de la comunidad, sino más bien una *reserva infinita de sentidos comunes y singulares*." (Nancy, 2000, 93)

> "Por ello la cuestión de la comunidad es la gran ausente de la metafísica del sujeto, vale decir — individuo o Estado total — de la metafísica del para-sí absoluto: lo que también significa la metafísica del *absoluto* en general, del ser como ab-soluto, perfectamente desprendido, distinto y clausurado, sin relación. Este absoluto puede presentarse bajo las especies de la Idea, de la Historia, del Individuo, del Estado, de la Ciencia, de la Obra de arte, etc. Su lógica siempre será la misma, en la medida en que es *sin relación*." (Nancy, 2000, 16)

4. A pós-autonomia pode se pensar como uma ética?

E é assim que talvez possa se pensar a recepção artística: alguém ouve ou lê algo que não lhe é destinado. O leitor, aquele que lê algo que não lhe é destinado, em teoria poderia reparar essa falha na comunicação, porque ele tem alguma informação a mais que os destinatários, porque ele pode juntar os fios soltos. Mas não é assim que funciona nos romances de Carola, talvez porque, no fundo, a literatura é ela mesma a evidência de uma falha na comunicação. É assim que Alex entende a arte, como se percebe numa das gravações de Erika, em que ela assiste um documentário em que ele está sendo entrevistado:

> "Voz [de Alex]: é preciso lembrar que o fato de criarmos esse espaço, colocarmos setas, indicarmos formas de leitura, nada disso significa que a recepção pode ser realmente manipulada. Ai está talvez uma das questões cruciais da obra de arte, a questão do outro. *Como lidar com a impossibilidade de alcançar o outro. A impossibilidade de uma comunicação real*. Esse foi meu questionamento principal ao planejar, desenvolver este meu último trabalho. Voz de Érika: essa gravação deve ter uns três quatro anos. Você está usando aquele teu blazer preto de lã, aquele que eu te dei de presente, acho que foi no teu aniversário. (pausa). É, foi sim, no teu aniversário. Voz: Porque o discurso do artista é sempre um discurso não realizado. *Um discurso que precisa do outro para existir*". (Saavedra 147, itálicos meus)

Os comentários de Alex lembram o que Nicolás Bourriaud define como uma "estética relacional", isto é, uma "forma vinculante, transitiva" em que o espectador é chamado a participar de uma interação em lugar de "se confrontar com um objeto acabado e exterior a ele" (Bourriaud, 1999, 105), o que "atesta uma inversão radical dos objetivos estéticos, culturais e políticos postulados pela arte moderna", diz Bourriaud (2009, 20). A arte moderna procurou se afirmar a partir de um espaço simbólico autônomo. A modernidade literária postulou-se como *mise en ouvre* de um uso intransitivo da linguagem, por oposição a um uso comunicativo (cf. Rancière, 2007, 17)

Em contraposição a esse uso intransitivo da linguagem, para Bourriaud a forma é "apenas uma propriedade relacional que nos liga aos que nos reificam pelo olhar" e que através dela, da forma, "o artista inicia um diálogo" (Bourriaud, 2009, 30). Esse diálogo entre o artista e o receptor, entre autor e leitor, é metaforizado na trama dos romances de Carola Saavedra, a partir de uma ideia de abertura, de incompletude, de não identificação. Em *Flores Azuis* é mais obvio, porque quem lê não é o verdadeiro destinatário, mas no fundo, não existe o verdadeiro destinatário, e esse é precisamente o paradoxo que subjaz em *Paisagem com dromedário*, em que se sustenta até o final a ambiguidade: o que lemos são mensagens privadas ou são materiais de uma instalação? São o luto ou são arte? Ou são

as duas coisas ao mesmo tempo? Se assim for, então quer dizer que é a possibilidade mesma dessa relação triangular entre o autor, o destinatário e o público o que abre os sentidos, o que potencializa a obra.

Essa ideia de incompletude ou não identificação, implica uma abertura na obra, não apenas nos significantes e significados mas na própria concepção do sujeito que se coloca em relação: uma ética da vulnerabilidade, como diz Florencia Garramuño (2012). Como disse no início, um dos propósitos do meu deslocamento da pós-autonomia, tal como a entende Josefina Ludmer, é sair das discussões sobre a relação entre literatura e realidade ou entre escrita e verdade em que se encontra a problemática da representação e, ao mesmo tempo, dar uma virada sobre o problema do valor literário. A pós-autonomia já não seria pensada pelo abandono dos valores na indiferenciação entre o discurso literário e o não literário, mas pela capacidade de interpelação da obra, isto é, pela sua possibilidade de afetar (produzir afetos) sem identificar, se oferecer como forma vinculante, transitiva, apelar a uma comunidade sem comunhão, uma comunidade inoperante, isto é, vulnerável.

NOTAS:

1 Para os fins da minha argumentação nesse trabalho, trago as noções de J. L. Nancy em *La communauté désoeuvrée*, que cito em sua tradução ao espanhol *(La comunidad inoperante)*, ciente de que a discussão contemporânea sobre esse conceito é muito vasta.

2 Paul Valéry. *Pièces sur l´art*. Paris: Gallimard, 1934, citado por Reinaldo Laddaga. *Estética de laboratorio*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2010.

3 E é um procedimento que atravessa todas as narrativas de Carola Saavedra, como mostro embaixo.

BIBLIOGRAFIA:

BARTHES, Roland. "Da obra ao texto". Em *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

---. *Diário do Luto*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BOURRIAUD, Nicolás. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CORTAZAR, Julio. "Diario para un cuento". En *Cuentos Completos*, vol2. Buenos Aires: Alfaguara, 1994.

DI LEONE, Luciana. "De trânsitos e afetos: alguma poesia argentina e brasileira do presente." Tese de Doutorado apresentada no Programa de Pós-graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense, dezembro de 2011.

GARRAMUÑO, Florencia. "Poderes de la vulnerabilidad: afectividad y resistencia en la estética contemporánea". En Cámara, Mario; Tennina, Lucia y Di Leone, Luciana (comps). *Experiencia, cuerpo y subjetividad: nuevas reflexiones. Literatura argentina y brasileña del presente*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2012.

LUDMER, Josefina. "Literaturas post-autónomas". Ciberletras - Revista de crítica literaria y de cultura, n. 17, julho de 2007.

NANCY, J. L. *La comunidad inoperante*. Santiago: Arcis, 2000. Traducción de Juan Manuel Garrido Wainer.

NATALI, Marcos. "O sacrifício da literatura". Inédito.

RANCIÈRE, Jaques. *Política de la literatura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2011.

RORTY, Richard. *Contingência, ironia e solidariedade*. São Paulo: Martins, 2007.

SAAVEDARA, Carola. *Toda terça*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Flores azuis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. *Paisagem com dromedário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. São Paulo: Difel, 2009.

O alumbramento e o mundo ao redor: o cosmopolitismo nos pequenos gestos

Denilson Lopes

Em carta a Cyro dos Anjos, recém-editada em livro, Carlos Drummond de Andrade (2012) diz, talvez para se distanciar do caráter corrosivo da vanguarda, "Eis aí, meu caro Cyro: não há mais ironia nem penetração das coisas por uma crítica incessante. (...) Recomeço a acreditar no primado dos sentimentos". E mais adiante: "Agora transposta a fronteira dos trinta, começa um trabalho diferente". Mas que de que sentimento estaria falando? "Tenho apenas duas mãos/ e o sentimento do mundo,/ mas estou cheio de escravos,/ minhas lembranças escorrem/ e o corpo transige/na confluência do amor" (Andrade, 1985, 64). O mundo como um sentimento marca o lugar do sujeito, mas talvez possamos pensá-lo como um afecto que surge da relação do poeta com o mundo, que o atravessa e o lança ao outro. Afectos, como nos lembra Deleuze "não são mais sentimentos, transbordam a força daqueles que são atravessados por ele" (1992, 212). E ainda para Deleuze, "a arte é um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos" (idem, 213) onde também "os perceptos não são mais percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam" (idem, 213). Contudo, é entre afecto e sentimento, entre percepto e percepções que navegaremos, sem negar o sujeito em sua dimensão social, cultural e histórica, mas o problematizando, desconstruindo-o, ampliando-o para além dos limites do humanismo e de um mundo antropocêntrico. Mas pode o mundo ser sentido? Em meio às sombras e dilaceramentos entre as duas grandes guerras do século XX, o passado pesa, mas o poeta está disponível e alheio. "E esse alheamento do que na vida é porosidade e comunicação/ A vontade de amar, que me paralisa o trabalho" (Andrade, 1985, 65). Com bem mais de 30 anos, em *O Sentimento do Mundo*, Carlos Drummond de Andrade encena um cosmopolitismo afetivo nos pequenos gestos e o mundo como coração que talvez apontem a uma diferente inserção do Brasil no debate internacional.

Mas o que entendemos como cosmopolitismo? Sabemos que paralelamente à emergência dos discursos sobre a globalização e o multiculturalismo, nas últimas décadas, o cosmopolitismo, apesar de sua longa história, talvez mais antiga do que a dos discursos nacionalistas, reaparece a partir de diversos seminários, publicações e perspectivas. Não se trata tanto de pensar o cosmopolitismo na tradição dos filósofos franceses do século XVIII que, sobretudo, designam "uma ética intelectual, um humanismo universal que transcende particularismos regionais" (Cheah, 1998a, p.22).[1] Mais do que um conceito rigoroso, o cosmopolitismo seria um projeto em aberto (Bhabha *et al*., 2002, 1), uma "atitude" (Malcomson, 1998, 233), porque seus desafios não são teóricos, mas práticos (idem, 238). Talvez uma discussão abstrata seja menos interessante do que pensar o cosmopolitismo como uma "barganha estratégica com o universalismo; em que o interesse pela humanidade ocorre sem ignorar a diferença" (idem, 234). Dessa forma,

> o termo não seria tão ambicioso como a palavra *universalismo*, embora ela faça o mesmo trabalho. (...) Nem é tão politicamente ambicioso como a palavra *internacionalismo* (...), mas pode evitar ser confundido com o desejo de reavivar um terceiro mundismo *naif* dos anos 60 e oferecer uma melhor descrição da sensibilidade de nosso momento (ROBBINS, 1998b, 260).

Há, claramente, vários riscos na opção pelo cosmopolitismo, entre eles o de se colocar na posição de "quem tenha poder para definir quem é provinciano" (Malcomson, 1998, 238). Estabelecer uma dicotomia rígida entre cosmopolitismo e provincianismo, localismo ou nacionalismo, pode não ser rentável, devido às claras e complexas conexões entre o global e o local que levaram, entre outras coisas, à formulação do neologismo *glocal*. Embora não seja o caso de conceber o cosmopolita como quem não pertence a lugar algum, bem como seja difícil "a fantasia paranóica de ubiquidade e onisciência", ou seja, de pertencer a todos os lugares, de estar em todos os lugares (Robbins, 1998b, 260), também não me interessa resgatar a figura do cosmopolita como criticada, sobretudo pela esquerda, como alguém marcado por um "distanciamento irresponsável e privilegiado" (Robbins, 1998a, 4). Cada vez mais se pensa na importância de uma resistência global, como nas conhecidas ideias de Negri e Hardt, e de uma cidadania mundial, bem como em formas de ir além da diáspora como modo privilegiado de construção social e política de hibridismos e interculturalidades (ver Cheah, 1998b), incorporando a necessidade de entender o cosmopolitismo como uma das "formas culturais do mundo contemporâneo sem lógica ou cronologicamente pressupor a autoridade da experiência ocidental ou os modelos derivados dessa experiência" (Appadurai, 1991, 192). Isso é o mesmo que assumir formas como a de um cosmopolitismo pós-colonial (Parry, 1991, 41), vernacular (Bhabha, 1996, 191-207), periférico (Prysthon, 2002), do pobre (Santiago, 2004, .45-63) ou mesmo patriota[2] (Appiah, 1998, 91). Apesar da diversidade de termos e posições, poderíamos sintetizar que o cosmopolitismo "pressupõe uma atitude positiva em relação à diferença, um desejo de construir alianças amplas e comunidades globais pacíficas e igualitárias, com cidadãos que seriam capazes de comunicar através de fronteiras culturais e sociais, formando uma solidariedade universal" (Ribeiro, 2003, 17).

Outro fato a enfatizar é que o uso da expressão cosmopolita alargou-se para além das elites culturais e econômicas,[3] privilegiadas historicamente tanto na possibilidade de viajar quanto de acesso a uma informação ampla. O cosmopolitismo passou a incluir tanto as experiências trazidas pelos meios de comunicação de massa, quanto aquelas decorrentes dos fluxos migratórios massivos de trabalhadores entre continentes. Esses novos cosmopolitas pobres, para usar a expressão de Silviano Santiago, têm seus precursores, como bem lembra James Clifford (1997, 33-34), não só nos viajantes cavalheiros, mas também em seus empregados que viajavam com eles.

Portanto, o cosmopolitismo é uma espécie de reação tanto aos excessos do provincianismo local, regional e nacional quanto à experiência de desterramento, de desenraizamento, de ser estrangeiro onde quer que se esteja, de não pertencer a nenhum lugar. O cosmopolitismo, ao contrário, é outra forma de pertencimento que faz do mundo uma casa, um lar, concretamente construída a partir de múltiplos vínculos.

Voltamos agora a Drummond. Em seu primeiro livro, *Alguma Poesia*, o poeta dizia: "Também já fui brasileiro/moreno como vocês./Ponteei viola, guiei ford/e aprendi na mesa dos bares/que o nacionalismo é uma virtude./Mas há uma hora em que os bares se fecham/e todas as virtudes se negam" (6)[4]. Ou ainda no conhecido poema "Hino nacional" de *Brejo das almas*: "precisamos esquecer o Brasil!/Tão majestoso, tão sem limites, tão despropositado./ele quer repousar de nossos terríveis carinhos./o Brasil não nos quer! Está farto de nós!/Nosso Brasil é no outro mundo. Esse não é o Brasil/Nenhum Brasil existe. E acaso existirão os brasileiros?" Ou ainda na formulação mais refinada ao perguntar "Onde é o Brasil?" no poema "Origem" em *Lição das Coisas* (363): "Que importa este lugar/se todo lugar/é ponto de ver e não de ser?".

Se Anthony Appiah já nos mostrou que patriotismo e cosmopolitismo podem andar juntos, também nacionalismo e cosmopolitismo, ou universalismo, diria Mario de Andrade (como acima defendemos preferimos cosmopolitismo), não são necessariamente excludentes (Santiago, 2009b, 31). De todo modo, parece que o nacionalismo é algo a ser evitado para este primeiro Drummond. E aqui o cosmopolitismo explicitado se aproxima mais de uma dicção de Joaquim Nabuco que nos fala de uma "ausência de mundo" quando se está no Brasil e de "ausência de país" quando se está fora, como nos lembra *Silviano Santiago* em "A Atração do Mundo" (1996, 37); diríamos uma ausência de afeto quando se está fora do Brasil. Mas este cosmopolitismo de quem se sente desterrado nos trópicos parece se alterar no livro "Sentimento do mundo". Menos esquecer o Brasil ou pensar em sua formação e mais inserir o Brasil no mundo, novamente nos termos de Silviano Santiago[4], ou pensar o Mundo braz, termo de Giuseppe Cocco (2009). Curiosamente, a palavra Brasil bem como sua recusa não

aparecem em *Sentimento do mundo*. A rua, o coração, o local se abrem para o mundo.

"Sinto-me disperso,/anterior a fronteiras,/humildemente vos peço/ que me perdoeis" (Andrade, 1985, 64). Trata-se de outra genealogia, não da nação, nem do desejo selvagem, antropofágico-tropicalista, esta sempre mais visível e revisitada, entre as mais estimulantes a que está sendo realizada por Eduardo Viveiros de Castro e Alexandre Nodari. A busca pode ter momentos de grandiloquência, mas se dá em grande medida na escrita, sem manifestos nem grandes gestos. Possuir o mundo, longe de conquistar terras e colonizar mentes, pode ser apenas o desejo de provar um mamão, "ce cocasse fruit jaune" como o chamou George Duhamel (idem, 75). "Já o sentimento do mundo (...) é objetivo e material." (Santiago, 2012a), ele dissolve fronteiras claras entre corpo e mundo, entre razão e emoção.

Estar no mundo é físico. Ele pode ser um peso. Mas "ele não pesa mais do que a mão de uma criança". Ele é pequeno. Os ombros o suportam. "E o coração está seco". Estar no mundo é uma exigência. "Chegou um tempo em que não adianta morrer./Chegou um tempo em que a vida é uma ordem. A vida apenas, sem mistificação". (Andrade, 78)

O mundo naufraga no coração. Retirado do corpo. Jogado aos cães no frio mais frio como no filme "O Intruso" de Claire Denis. "Meu coração vagabundo/Quer guardar o mundo/Em mim" canta Caetano Veloso em "Coração vagabundo". Drummond replica: "Mundo mundo vasto mundo,/ mais vasto é meu coração" (4) Meu coração é maior do que o mundo? Meu coração é menor que o mundo? Às vezes parece que o meu mundo é só o coração. Mas não."

> "Não, meu coração não é maior que o mundo.
> É muito menor.
> Nele não cabem nem as minhas dores.
> Por isso gosto tanto de me contar.
> Por isso me dispo,
> por isso me grito,
> por isso frequento os jornais, me exponho cruamente nas ruas
> preciso de todos" (85)

Desejar o mundo para sair de si, do trabalho, da produção e se fazer presente nas ruas nem que sejam só as da escrita. Mas o mundo não é simples cenário para os dramas do sujeito que se confessaria. Em meio a estes movimentos, o poeta, o corpo se faz indefinido, indeterminado. Não é simplesmente o sujeito da expressão, o sujeito definido que sente.

> "Sim, meu coração é muito pequeno.
> Só agora vejo que nele não cabem os homens.
> Os homens estão cá fora, estão na rua.
> A rua é enorme. Maior, muito maior do que eu esperava.
> Mas também a rua não cabe todos os homens.
> A rua é menor que o mundo.
> O mundo é grande.
>
> ("Mundo grande", 85)

O sentimento do mundo não é cordial, ele dilacera, mesmo que ninguém veja esse comum, anônimo, que anda pelas ruas, sem nada de especial aparentar.

"Meu coração não sabe" (86). E por não saber ele se lança no mundo, nas suas sensações, não no êxtase dos desregramentos. Só para estar por aí. Andando sobre folhas secas.

O desejo cosmopolita de estar entre as pessoas, de mãos dadas, juntas, mas separadas, na rua, no mundo é um contraponto ao estar no quarto e no passado, mas os retratos na parede se avolumarão com o tempo na vida de Carlos Drummond de Andrade, menino antigo. Já no último poema de *O sentimento do mundo*, vemos o desejo de se retirar e apenas contemplar o mundo. Contudo, o mundo se apresenta não como mero espetáculo, algo a ver. Há uma sutil comunhão que se estabelece, um cosmopolitismo das pequenas coisas, que está também em Manuel Bandeira e estará em Manuel de Barros. O poeta como coisa. O poeta pelo olhar deixa de ser ele mesmo e também se transfigura, se alumbra. O mundo é corpo, é coração.

Bem sei que quando "Quando os corpos passarem,/eu ficarei sozinho/ desfiando a recordação" (64). Não. Há algo mais. "O edifício é sólido e o mundo também" (72). Sem grandes utopias nem grandes desejos. "Somente a contemplação/de um mundo enorme e parado" (87). Também o

poeta se mineraliza, estátua no crepúsculo: "Escurece, e não me seduz/tatear sequer uma lâmpada./Pois que aprouve ao dia findar,/Aceito a noite" ("Dissolução", 245). Também Bandeira em outro noturno compartilha esta experiência: "Este fundo de hotel é um fim de mundo!/Aqui é o silêncio que tem voz. O encanto/Que deu nome a este morro, põe no fundo/De cada coisa o seu cativo canto" ("Noturno do Morro do Encanto", Bandeira, 222). Quando o samba estrondoso de vizinho ecoa na manhã de domingo, também me encontro, me sinto atravessado, caminho nestas linhas de Antonio Cicero:

> "É certo que me perco em sombras
> e que, isolado em minha ilha,
> já não me atingem as notícias
> dos jornais a falar de bolsas,
> modas, cidades que soçobram,
> crimes, imitações da vida
> ou da morte televisiva,
> quadrilhas, teias penelópicas
> de horrores ou de maravilhas
> que dia a dia se desfiam
> e fiam sem princípio ou fim
> novíssimas, novas artísticas,
> científicas, estatísticas...
>
> E há na noite quente um jasmim"
> (Antonio Cicero, "O Livro de Sombras de Luciano Figueiredo", 3)

No início do livro *José*, no poema "A Bruxa", "nesta cidade do Rio/ de dois milhões de habitantes/estou sozinho no quarto/estou sozinho na América" (Andrade, 1985, 88). O poeta volta da rua para o quarto. A solidariedade, a amizade cedem espaço à solidão. "Estou cercado de olhos,/de mãos, afetos, procuras./Mas se tento comunicar-me,/O que há é apenas a noite/e uma espantosa solidão" (89). Se "este é tempo de partido./tempo de homens partidos" (128), a solidão, como o cosmopolitismo, talvez almeje um sentimento maior do que do eu desvinculado do mundo. Esta solidão pode dizer algo sobre, para o mundo. O quê? Uma "vida menor", o poema é de Drummond não de Bandeira. "Vida mínima, essencial" (139/140), "pessoa menor" dirá Adriana Lisboa em *O Beijo de Columbina* (1993, 81), livro-homenagem a Bandeira. Continua Drummond "Sou apenas um homem./Um homem pequenino à beira de um rio" (195). "Já não há mãos dadas no mundo/elas agora viajarão sozinhas" (203). Também Bandeira buscou a entrada no mundo, como antídoto à melancolia, ao isolamento: "uns tomam éter, outros cocaína. /eu já tomei tristeza, hoje tomo alegria" (1993, 125). Alegria que pode ser entendida à esteira de Nietzsche como afirmação do mundo com tudo que há nele, da vida que é uma ordem como para Drummond. Mas essa talvez alegria não dure mais do que um carnaval modernista.

Se o artista é um criador de mundos (Deleuze, 1992, 222), ele o será na medida em que seja inventor de afectos não conhecidos ou desconhecidos (idem, 226). O sentimento do mundo de Drummond, o alumbramento de Bandeira abrem as portas para um cosmopolitismo afetivo e de pequenos gestos que ainda está para ser levado a sério como outra possibilidade de estarmos no contemporâneo, como podemos observar no poema "Sob o Duplo Incêndio" de Carlito Azevedo ou nos contos de João Anzanello Carrascoza, para mencionar dois exemplos. Em meio aos retumbantes manifestos vanguardistas, auroras de novos mundos, embates em praças públicas, sempre celebrados, prefiro escrutar estas vozes discretas, silentes, murmúrios quase inaudíveis, sussurradas numa madrugada de um quarto de hotel ou num escritório em que o poeta insiste em escrever não mais caminhando pelas ruas. Mundo que é coisa. Compartilhamos nosso desamparo.

> " O mundo é talvez: e é só.
> talvez nem seja talvez.
> o mundo não vale a pena,
> mas a pena não existe"
>
> (Drummond, "Cantiga de enganar", 259)

E ainda no mesmo poema:

> "Meu bem, assim acordados,

assim lúcidos, severos,
ou assim abandonados,
deixando-nos à deriva
levar na palma do tempo
— mas o tempo não existe,
sejamos como se fôramos
num mundo que fosse: o Mundo." (260)

NOTAS:

1 Para uma diferente leitura da categoria do "cosmos", num diálogo entre as culturas chinesa e norte-americana, ver TUAN, 1996.

2 Tenho argumentado, fundamentalmente, que se pode ser cosmopolita – celebrando a variedade das culturas humanas; enraizado – leal a uma sociedade local (ou a várias) que se pode considerar como lar; liberal – convencido do valor do individual; e patriota – celebrando as instituições do estado (ou dos estados) em que se vive" (Appiah, 1998, 106).

3 Para um bom estudo sobre cosmopolitismo em elites empresariais, ver ONG, 1998.

4 A partir de agora, indicaremos só a página referente à mesma coletânea de Drummond

5 Faz-se urgente dar uma posição à "inserção da linguagem-Brasil em contexto universal", para retomar palavras premonitórias de Hélio Oiticica no texto Brasil Diarreia (Arte Brasileira Hoje, 1973). Inserir a linguagem-Brasil em contexto universal traduz a vontade de situar um problema que se alienaria fosse ele local, pois problemas locais - se se fragmentam quando expostos a uma problemática universal - não significam nada. Tornam-se irrelevantes se situados somente em relação a interesses locais. E Hélio conclui: "A urgência dessa 'colocação de valores' num contexto universal é o que deve preocupar realmente àqueles que procuram uma 'saída' para o problema brasileiro." (Santiago, 2012)

BIBLIOGRAFIA:

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova Reunião*. Vol. 1. Rio de Janeiro, José Olympio, 1985,

_____ e ANJOS, Cyro dos. Org. por Wander Melo Miranda e Roberto Said. São Paulo, Globo, 2013.

APPADURAI, Arjun. "Global Ethnoscapes: Notes and Queries for a Transnational Anthropology" in FOX, Richard (org.). *Recapturing Anthropology.* Santa Fé, School of American Research Press, 1991.

APPIAH, Kwame Anthony. "Cosmopolitan Patriots" in: ROBBINS, Bruce; CHEAH, Pheng (orgs.). *Cosmopolitics*. Minneapolis, University of Minnesotta Press, 1998.

_____. *Cosmopolitanism. Ehtics in a World of Strangers*. New York, W. W. Norton, 2006.

ARRIGUCCI, Davi. *Humildade, Paixão e Morte. A Poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da Vida Inteira*. 2offi.ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1993.

BHABHA, Homi. "Unsatisfied Notes on Vernacular Cosmpolitanism" in; PFEIFFER, Peter ; MORENO, Laura (orgs.). *Text and Narration*. Columbia, Camden, 1996.

_____. et al.. "Cosmopolitanisms" in: BHABHA et al. (orgs.). *Cosmopolitanism*. Durham, Duke University Press, 2002.

CHEAH, Pheng. "The Cosmopolitical – Today" in: ROBBINS, Bruce; CHEAH, Pheng (orgs.). *Cosmopolitics*. Minneapolis, University of Minnesotta Press, 1998a.

_____. "Rethinking Cosmopolitical Freedom in Transnationalism" in: ROBBINS, Bruce; CHEAH, Pheng (orgs.). *Cosmopolitics*. Minneapolis, University of Minnesotta Press, 1998b.

COCCO, Giuseppe. *O Mundo Braz: O Devir Mundo do Brasil e o Devir-Brasil do Mundo*. Rio de Janeiro, Record, 1999.

CLIFFORD, James. "Travelling Cultures" in *Routes*. Cambridge, Harvard University Press, 1997.

DELEUZE, Gilles. "Percepto, Afecto e Conceito" in: *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro, 34, 1992, 211/255.

HARDT, Michael e NEGRI, Toni. *Império*. 6ffi.ed., Rio de Janeiro, Record, 2004.

LISBOA, Adriana. *Um Beijo da Colombina*. Rio de Janeiro, Rocco, 2003.

MALCOMSON, Scott. "The Varieties of Cosmopolitan Experience" in: ROBBINS, Bruce; CHEAH, Pheng (orgs.). *Cosmopolitics.* Minneapolis, University

of Minnesotta Press, 1998.
MIGNOLO, Walter. "A Razão Pós-Ocidental" in: *Histórias Locais/Projetos Globais*. Belo Horizonte, Ed.UFMG, 2003, 133/180.
ONG, Aihwa. "Flexibe Citzenship among Chinese Cosmopolitans" in: ROBBINS, Bruce; CHEAH, Pheng (orgs.). *Cosmopolitics*. Minneapolis, University of Minnesotta Press, 1998.
PARRY, Benita. "The Contradictions of Cultural Studies", Transition, 53, 1991.
PETERSON, Michel. "Não é isto, nem nada. Drummond ou o poema contra a coisa" in: WALTY, Ivete; CURY, Maria Zilda (orgs.). *Drummond, Poesia e Experiência*. Belo Horizonte, Autêntica, 2002.
PRYSTHON, Ângela. *Cosmopolitismos Periféricos*. Recife, Bagaço, 2002.
RIBEIRO, Gustavo Lins. "Cosmopolíticas" e "Postimperialismo" in Postimperialismo. Barcelona, Gedisa, 2003.
SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu Extático na Metrópole: São Paulo, Sociedade e Cultura nos frementes anos 20*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.
ROBBINS, Bruce. "Actually Existing Cosmopolitanism" in; ROBBINS, Bruce e CHEAH, Pheng (orgs.). *Cosmopolitics*. Minneapolis, University of Minnesotta Press, 1998a.
_____. "Comparative Cosmopolitanisms" in ROBBINS, Bruce; CHEAH, Pheng (orgs.). *Cosmopolitics*. Minneapolis, University of Minnesotta Press, 1998b.
_____. Feeling Global: Internacionalis in Distress. New York, New York University Press, 1999.
SANTIAGO, Silviano. "Atração do Mundo (Políticas de Identidade e de Globalização na Moderna Cultura Brasileira), *Gragoatá, Revista do Instituto de Letras-Programa de Pós-Graduação* – UFF, 1, 2ffl. Semestre 1996.
_____. "DESTINO: Globalização. ATALHO: Nacionalismo. RECURSO: Cordialidade", *Caderno de Estudos Culturais*, Vol. 1, n. 1, abril de 2009a.
_____. "Mario, Oswald e Carlos, Intérpretes do Brasil", Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Diálogos *Interamericanos*, no 38, p. 19-34, 2009b.
_____. "Mecânica dos trens e da literatura", *Estadão de São Paulo*, Suplemento Sabático, 17 de setembro de 2011b (http://www.estadao.com.br/noticias/impresso,mecanica-dos-trens-e-da-literatura,773749,0.htm) Consultado em 1 de agosto de 2012a.
_____. "Raízes do Brasil cosmopolita", Estadão de São Paulo, Suplemento Sabático,20 de agosto de 2011a. (http://www.estadao.com.br/noticias/impresso,raizes-do-brasil-cosmopolita,761197,0.htm). Consultado em 1 de agosto de 2012b.
_____. "Formação e inserção", Estado de São Paulo,26 de maio de 2012 (http://www.estadao.com.br/noticias/impresso,formacao-e-insercao,878251,0.htm). Consultado em 1 de agosto de 2012.
_____. "Sentimento da vida, sentimento do mundo", Inédito, a ser publicado pela Ed. UERJ.
SOUZA, Eneida Maria de. "BABEL Multiculturalista", *Caderno de Estudos Culturais*, Vol. 1, n. 1, abril de 2009.
TUAN, Yi-Fu. *Cosmos and Hearth: a Cosmpolite´s Vision*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996.

Miedo, subjetividad y capitalismo
Notas para una genealogía del terror

Fermín A. Rodriguez

El trabajo del miedo

Miedo a los objetos sagrados, a cometer pecados, a la sangre, a las balas, a los vivos y a los muertos. Miedo a los espacios abiertos, a los espacios cerrados, a las calles, a cruzar puentes. Hasta la lluvia y el mar pueden ser causa de enfermedad y devenir agresión, tanto como los fenómenos metereológicos, la noche, las flores, los árboles y los colores. Miedo a todo, a los médicos, a los niños y a los animales; al pelo, a las palabras y a la ropa. Miedo incluso al propio miedo, como los que sufren de fobofobia. Desde el museo de la psiquiatría del siglo XIX, en el umbral de indistinción entre la ley y la medicina, una psiquiatra y un agente judicial repasan una lista de terrores interminable: sacrofobia, pecatofobia, hematofobia, balistofobia, antropobia y necrofobia; claustrofobia, agorafobia, agirofobia y gefidrofobia; ombrofobia, talasofobia y astrofobia; nictofobia, antofobia y dendrofobia; cromofobia y iatrofobia; pedifobia y zoofobia; tricofobia, verbofobia, vestiofobia: fallas, rupturas, grietas de sujetos desviados psicológicamente de la supuesta naturalidad de un orden social, personalizados por un miedo normativo que los envuelve e inmoviliza para volverlos legibles. Como si hubiera una ciencia del miedo que buscara tranquilizarnos, catalogando como enfermedad un exceso inasimilable que recorre los cuerpos y se filtra como un escalofrío por los poros de una vida abandonada activamente a su suerte, expuesta a una realidad afectiva, sentida más que vivida, virtual más que actual, que esconde entre sus pliegues una violencia indeterminada y ubicua.

Lanzada como una red discursiva sobre un territorio vacío de sentido, la lista de fobias atraviesa fugazmente la atmósfera recargada de terror que satura 2666 (2004), la novela inconclusa de Roberto Bolaño, para terminar desvaneciéndose en el desierto indefinido y ominoso que separa México de los Estados Unidos. La fecha del título es una orilla del presente, y alude al fin del mundo o de un mundo–un paisaje globalizado donde el tiempo dejó de correr y el gran relato de la modernización parece haberse detenido en torno a un único acontecimiento que se repite incesantemente, un círculo infernal en el que violan y matan impersonal y brutalmente ciento de mujeres que, en algún sentido, son siempre la misma.

No hay aspecto de la vida de Santa Teresa, con el eco del femicidio de Ciudad Juárez de fondo, que no esté tomado por una producción en serie de miedos que son menos contenidos emocionales subjetivos que fundamento colectivo de una experiencia en la que resuenan, por debajo del nivel del discurso, las instituciones del poder. Síntoma de una realidad quebrada, el miedo se vuelve función constitutiva de un poder que induce y diseña medios de inseguridad en torno a cuerpos reducidos a residuos eliminables, expuestos a una violencia intangible, inminente, abstracta, causada por una actividad económica que no se percibe como violencia política.

Para crear la ilusión de racionalidad y de orden, la psiquiatría y la criminología hacen pasar por el filtro de un discurso médico-legal el espectro que recorre las calles mal iluminadas de Santa Teresa, sus barrios obreros y villas miseria, sus terrenos baldíos y parques industriales, donde las mujeres desaparecen en el aire para reaparecer al cabo de un tiempo asesinadas, arrojadas en pleno desierto, sin ni siquiera merecer sepultura.

Pero si la optofobia, que es el miedo a abrir los ojos, cediera por unos instantes y pudiéramos acceder al secreto del mal, lo que saldría a la luz es que más allá del enigma policial, más allá de la naturaleza pasional de los crímenes, más allá de la identidad de un asesino serial inatrapable y del diagnóstico psiquiátrico que explicaría racionalmente su conducta aberrante, en Santa Teresa están matando obreras (Bolaño, 2004, 583).

Gobernar es poblar

En el reverso de la producción de ciudadanía y de sujetos nacionales, la biologización general de la política, que los lenguajes teóricos y estéticos de nuestro tiempo exploran bajo la rúbrica del biopoder y la biopolítica, trabaja oscuramente las modernizaciones latinoamericanas como núcleo reprimido de un poder sobre la vida que, en exceso respecto del marco de la ciudadanía y de la ley, despersonaliza y reduce a distintas minorías sociales a la condición de vidas precarizadas y superfluas, objeto de violencia soberana, persecución política, terror económico, estigmatización social o simple abandono.

Según un modelo de acumulación que, reclamándose defensor de las poblaciones, coloniza la textura misma de la vida social, el capital pone a trabajar las capacidades preindividuales de cuerpos que hablan y cooperan entre sí, degradando a mera interacción económica los vínculos creativos entre las personas. Se trata no tanto de una apropiación de lo que los cuerpos, en su fuerza asociativa, son capaces de hacer, sino más bien de hacer que los cuerpos hagan por medio de formas de intensificación, control y violenta captura de ese plus de vida inasimilable que se vuelve central para la producción y explotación del biopoder. La política deviene gestión, y la producción se extiende a la esfera de la reproducción de la vida, esa zona de indistinción entre lo biológico y lo social donde el individuo, reducido a la opacidad de su mero ser viviente, coincide con la materia maleable de su cuerpo y sus reservas afectivas incorporales. Hoy entonces, más que nunca, gobernar es poblar, esto es, poner las necesidades básicas como la salud, la enfermedad, el hambre, el hábitat, la seguridad social o los accidentes, poner la riqueza, las carencias y el bienestar; poner el consumo, las políticas reproductivas, el control de la inmigración, los estilos y formas de vida en el centro de las preocupaciones de una economía del poder que transforma el cuerpo político de una sociedad compuesta de ciudadanos en mera población, entendida como conjunto interindividual de seres vivos codificados bajo el signo de la producción y del capital en su etapa de reconversión neoliberal.

Los basureros, los baldíos, las villas miserias, los barrios periféricos de la Santa Teresa de 2666, con las maquiladoras de fondo alzándose como castillos góticos en medio del desierto de Sonora, componen un ecosistema del miedo, un espacio eminentemente biopolítico del que el Estado ha retirado su control. Son los nuevos blancos en los mapas, zonas no cartografiadas donde vegetan los muertos-vivos del capitalismo global, exiliados dentro de su propia comunidad. Pero no se trata de un simple exceso de vidas superfluas y supernumerarias: son los trabajadores informales del mercado global, sin cobertura social adecuada, sin documentos, sin permiso de trabajo, sin indemnización, sin protección sindical, sin seguro universal de salud, sin hospitales ni servicios públicos, cumpliendo horarios de miedo, incluidos en la lógica del capitalismo transnacional mediante la figura del excluido. Gota a gota, vidas despojadas de todo poder se escapan a través de umbrales de deshumanización que agrietan el continuum de la población, vidas abandonadas activamente a su suerte, reducidas a montón de carne y hueso, producidas como mero residuo o deshecho, incluidas jerárquicamente en el orden socioeconómico dominante mediante su precarización y exclusión del espacio de la ciudadanía.

Que la figura de esta exclusión tenga en la novela de Bolaño el rostro de mujer; que el cuerpo biológico de la población sea el cuerpo de jóvenes trabajadoras; que la violencia como condición del funcionamiento de un poder exasperado por el mercado sea fundamentalmente violencia continua sobre un cuerpo femenino, pone a la novela en serie con las mismas fuerzas que configuran el presente–el desierto del mercado donde la creación y reproducción del capital se confunde y entremezcla con el rol tradicionalmente femenino de la creación y reproducción de la vida.

Esas mujeres

Hubo una época en que la literatura imaginaba mujeres que mataban. Josefina Ludmer reconstruyó esa serie de delitos ficcionales donde estudiantes universitarias, obreras, actrices, empleadas domésticas y guerri-

lleras, en diferentes coyunturas, mataban médicos, dictadores, patrones, policías, políticos corruptos y consumidores sin recibir castigo estatal. Son, dice Ludmer, pioneras saliéndose con la suya, fundadoras de cierta cultura femenina cuyo "delito" es el de abrirse paso entre las diferencias sociales, nacionales, de sexo y de raza, inventando salidas allí donde no existían (Ludmer, 1999, 357-400).

En el reverso de esa política de la literatura, la novela de Bolaño, junto con otros textos de fin de siglo como *Boca de lobo* de Sergio Chejfec (2000), *Mano de obra* de Diamela Eltit (2002) y *El desperdicio*, de Matilde Sánchez (2007), muestra cómo en nuestro fin de siglo el poder sobre la vida–el poder de crear, gestionar y controlar poblaciones– se abre paso en el mundo del trabajo viviente para apoderarse de la renta afectiva generada por los cuerpos que, en su acción conjunta, crean y expanden formas de vida potencialmente autónomas.

Desde el momento que lo que está en juego es la generación, liberación y multiplicación de la vida, el trabajo se feminiza. El capitalismo sueña con jóvenes del tercer mundo, sumisas, maleables e industriosas –gentileza de la familia patriarcal––, que abastezcan de mano de obra dócil y barata a la industria global. Pero las buenas operarias no están esperando que las maquiladoras abran sus puertas sólo para ellas, porque es la fábrica la que crea, dentro de su régimen de encierro y vigilancia, cuerpos dóciles y explotables según una producción subjetiva propia de la sociedad disciplinaria (Salzinger, 2003). Pero cuando la disciplina deja de regir dentro de los límites de la fábrica, de la cárcel, de la escuela o del hospital y se propaga por todo el tejido de lo vivo; cuando los límites entre lo económico, lo social, lo político y lo cultural tienden a disolverse; cuando la producción se extiende a la reproducción de lo social y todo individuo es productivo simplemente por vivir en una sociedad productiva; cuando la política queda en manos de administradores y tecnócratas; la vida entera, saturada por nuevos mecanismos de poder, se vuelve campo de control y manipulación de intensidades virtuales y potencias difusas: la vida entonces tiene miedo, un miedo permanente, de baja intensidad, deslocalizado, que inviste los cuerpos y se apodera de nosotros hasta absorbernos y fundirnos con él.

Plegando al cuerpo sensible de la lengua las mismas intensidades sociales que recorren como fieras sueltas el campo de lo vivo, como si dijéramos, los temblores y latidos acelerados de la vida, novelas como 2666 o Boca de lobo son una exploración en clave afectiva –esto es, en clave de inminencia del sentido– de ese nudo en el estómago permanente que es el vínculo entre miedo, subjetividad y capital. El desamparo de un par de mujeres frente al secuestro de las hijas adolescentes de una compañera de trabajo, por ejemplo, no deja de ser en América Latina "una sensación familiar, algo que si uno lo pensaba bien experimentaba todos los días, pero sin angustia, sin la sombra de la muerte sobrevolando el barrio como una bandada de zopilotes y espesándolo todo, trastocando la rutina de todo, poniendo todas las cosas al revés" (Bolaño, 2004, 660). El hecho de que la violencia que se encarniza con el cuerpo de las jóvenes trabajadoras de Santa Teresa sea mostrado como algo bien concreto no disuelve la cualidad afectiva del acontecimiento, su realidad virtual, una cualidad sentida flotando como una atmósfera de amenaza sobre la vida cotidiana que la novela se abstiene de actualizar. La certeza de que en México, por la falta de interés, la falibilidad, la desidia, la lentitud o las deficiencias de la policía y del poder judicial, "nunca nada se cerraba del todo" (Bolaño, 2004, 612) guía un relato policial trunco que deja los asesinatos sin resolver, en el campo de la indeterminación y la impunidad. Como las muertas de Santa Teresa no pertenecen a la sociedad (en el sentido de que no pueden ser integradas en una estructura significativa), su inscripción en el lenguaje es problemática. Incluso si de vez en cuando la policía identifica a alguno de los asesinos, el aire espectral y pesadillesco de los crímenes no se desvanece. De no ser así, si no se afirmara en esta imposibilidad de relatar los hechos, si no cultivara la carga de alucinación y de exceso que conlleva lo imposible, una novela como *2666* correría el riesgo de volverse fácilmente recuperable para la opinión y el consenso, un riesgo que la literatura de Bolaño no siempre ha sido capaz de conjurar.

En más de una ocasión y sin mediaciones, las ficciones de Bolaño vuelven visible la complicidad entre la ideología estética y la violencia estatal. La poesía en el Chile autoritario de *Estrella distante* (1996), los escritores malditos de *La literatura nazi en América* (1996) o la crítica literaria en *Nocturno de Chile* (2000) comparten con el terror estatal el mismo espacio. En el México de 2666, la sensación de desamparo frente a un peligro invisible cayendo como una sombra sobre un territorio abandonado por el Estado diseña un medio de inseguridad donde "ser periodista cultural es lo mismo que ser periodista de policiales" (Bolaño, 2004, 581). Que es lo

mismo que ser periodista de economía: el asesino o los asesinos de mujeres, vagamente conectado con la figura fantasma de un novelista alemán cuyas huellas se pierden en México, tiene la movilidad, la flexibilidad y la inmaterialidad de la economía postfordista. Como el capital, está en todas partes, deslocalizado y ramificado en el tejido material de la vida.

Todo lo que alguna vez fue vivido como alienación, malestar, extrañamiento o crisis de la experiencia, confinado en los márgenes del sistema de producción, parece volverse ahora fuente de valor y de cálculo, objeto de captura y acumulación afectiva. El trabajo ya no protege: en Santa Teresa, en México, en la América Latina de los años de la globalización, ningún empleo es del todo seguro: todos estamos expuestos al desempleo, todos estamos por quedarnos sin trabajo, a punto de ser declarados redundantes. La experiencia de radical alienación en un mundo cambiante, el poder de adaptación a la movilidad continua y de reinventarse a uno mismo, el carácter contingente y aleatorio de cualquier juego de reglas y valores, el oportunismo, el hábito resignado de no desarrollar hábitos, el desarraigo de identidades fragmentadas en permanente deslizamiento hacia la ilegalidad, el sentimiento de vulnerabilidad e inseguridad personal, la falta de certezas, son ahora valiosas fuerzas productivas, "mercancías" en esos mercados de trabajo escalofriantes mal llamado globales, tanto como razón de ser de formas afectivas del poder (Virno, 2006). Así, si las cosas se llamaran efectivamente por su miedo, a la hora de medicalizar un malestar irreductible habría que hablar antes que nada de ginefobia, ergofobia y tropofobia, que son el miedo a las mujeres, al trabajo y a cambiar de lugar. Se trata de un triángulo por el que se escurre de forma incesante una vida precarizada, superflua, privada de certezas, objeto de cálculos y apropiación por la acción deshumanizante de un capital que ha puesto el terror y la inestabilidad en el centro del proceso productivo.

El chiste y su relación con el biopoder

Al igual que el policía que se entretiene contando las heridas de armas blanca que recibió el cuerpo de una mujer antes de morir estrangulada y "se aburrió al llegar a la herida número treinta y cinco" (Bolaño, 2004, 724), quien recorra de punta a punta la serie de ciento nueve cadáveres de mujeres asesinadas entre 1993 y 1997 (pero hubo otras antes, y habrá otras después: la serie es abierta por definición) que se acumulan en las páginas de "La parte de los crímenes", perderá en algún momento la cuenta. Como ojos que se cierran ante el peligro, las palabras desafectadas y anestesiantes con que se contabilizan los cadáveres, privadas de un sentido humano, son propias de un informe forense que aplasta la monstruosidad del fenómeno con el peso de la estadística. No hay en este sentido estetización del crimen. No estamos ante "cadáveres exquisitos" inspirados en la estética surrealista del azar, el corte y la fragmentación; ni ante una transformación del afecto en delicadas sensaciones estéticas que hagan de los asesinatos una de las bellas artes, sino más bien en las inmediaciones de una pura pulsión de muerte, esa ciega insistencia maquínica, preindividual y asubjetiva que paradójicamente nombra su opuesto: un exceso tanático de vida que vive de repetirse compulsivamente; un impulso vital ciego y destructivo que excede los límites del bios individual y colectivo, al que la sucesión de asesinatos, en su crueldad, abastece literalmente de carne que se escapa del cuerpo a través de orificios desgarrados, tajos y heridas.

Frente a este umbral de despersonalización en el que la identidad individual se disuelve y que, como un abismo, se traga todo, "llamarse Kelly o llamarse Luz María en el fondo es lo mismo. Todos los nombres se desvanecen" (Bolaño, 2004, 755), sostiene con melancolía uno de los tantos personajes que investigan un caso, hasta que la pista que persigue se pierde en el desierto. El goteo constante de informes forenses, precisos, impersonales, purgados de afectos y de emociones, como si los hubiera redactado un descendiente de los narradores de Rulfo,[1] aplasta la identidad jurídico-política de las víctimas sobre un sustrato anatómico sin forma personal, que reduce a las mujeres de sujetos individuales a mera "especie" arrancada del campo del derecho y arrojadas como cadáver a un terreno donde lo orgánico es indiscernible de lo inorgánico (Giorgi, 2007).

Como la biologización de la política está en conflicto con las ideas democráticas y el poder sobre la vida pone en crisis la noción jurídica de ciudadanía, en sociedades como la de Santa Teresa no todos los seres humanos pueden aspirar al estatuto jurídico-político de persona (Esposito, 2009). En el campo permanente de la excepción, la transgresión de la ley pone en marcha los mecanismos de la violencia soberana que se hunden en la vida, donde da lo mismo violar derechos que mujeres.

Porque para poder ser eliminadas de manera no criminal, para que sus

nombres e historias de vida pudieran ser borrados de la representación pública, las obreras de Santa Teresa tuvieron que ser previamente convertidas en vidas residuales por un poder que las había dejado al desnudo, abandonadas en el campo de la vida sin atributos, en un estado de excepción permanente y generalizado. Produciendo y haciendo circular las imágenes y deseos que se identifican con lo humano, estableciendo jerarquías y manipulando afectos e intensidades, el poder sobre la vida reproduce ciertas concepciones acerca de qué vidas valen la pena y qué muertes son impensables e indoloras. Marcado por la imaginación biopolítica, los chistes son fragmentos de una ficción donde esa verdad se dice mintiendo y riendo, en un lenguaje embrutecido, cargado de intensidades que rondan la sociedad como fieras sueltas. Pero la novela repite los chistes como tragedia, revelando la mueca de espanto por detrás de la farsa. El humor biopolítico que, entre risotadas, comparten los policías y judiciales que investigan el caso, define a las mujeres como "un conjunto de células medianamente organizadas" alrededor del agujero negro de su sexo. Las mujeres, dice otro chiste, son como las leyes: están hechas para ser violadas. Su cerebro está dividido en varias partes, según lo duro que le pegues y, como una pelota de squash, cuanto más fuerte le das, más rápido vuelven (Bolaño, 2004, 689-692).

Mujeres peligrosas

Envueltos en estos fragmentos de lengua afectiva corrupta, entre restos de basura, desechos industriales y escombros, con toda la muerte al aire, los cuerpos salvajemente apuñalados, mutilados, eviscerados, chamuscados, con los pezones y el sexo desgarrados a mordiscones, "como si un perro callejero se la hubiera intentado comer" (Bolaño, 2004, 577), yacen insepultos en tierras baldías no siempre despobladas. Muchas veces los cuerpos quedan a la vista de todos, para que fueran encontrados lo antes posible–sospecha alguien (Bolaño, 2004, 657), como si el poder tuviera la necesidad constante de producir y exhibir la desnudez para aterrorizarnos y preservar las jerarquías, mostrando la vida al borde de la miseria y el peligro.

Pero la vida es más potente que la desnudez. Asumir la desnudez como representación de la vida, ¿no significa confundir la naturaleza del sujeto con la del poder que lo deja desnudo e impotente? Se trata en todo caso de una desnudez impuesta, forzada, infligida por un poder de hacer vivir y dejar morir que crea y refuerza las condiciones de vulnerabilidad, inseguridad e indefensión en las que viven y desaparecen las obreras de Santa Teresa.

Al temor de morir, las operarias, camareras, enfermeras, prostitutas y estudiantes de Santa Teresa oponen la vitalidad y la potencia de un antagonismo difuso que interrumpe la normativización absoluta de la vida. La violenta extensión del capitalismo a la totalidad de lo viviente, su acecho y explotación de la potencia de creación y transformación de los cuerpos, es una reacción a un deseo de vida previo al poder que busca capturarlo. Se trata de un deseo que no puede ser reprimido, un exceso de vida que salta por encima de las identificaciones que sujetan un cuerpo a un rol. Una de las víctimas había sido en vida "pura voluntad, pura explosión, puro deseo de placer", pura expresión de potencia (Bolaño, 2004, 740). Otras tenían planes para el futuro: querían estudiar computación o aprender inglés para no quedarse toda la vida trabajando en la maquiladora (Bolaño 585, 579). Otras habían sido despedidas porque habían intentado organizar un sindicato (Bolaño, 2004, 721), se organizan en grupos de protesta contra la violencia o arremeten a golpes de puño contra un vecino golpeador (Bolaño, 2004, 523). De un modo u otro, la vida se multiplicaba alrededor suyo, creando espacios de circulación y autonomía donde el deseo es soberano, lo que significa "no deberle nada a nadie, ni tener que dar explicaciones de nada a nadie" (Bolaño, 2004, 740).

Muchas de las trabajadoras asesinadas murieron anónimamente, sin que nadie reclame sus cadáveres ni las eche en falta. Acababan de llegar a Santa Teresa en busca de trabajo en las maquiladoras o tratando de pasar al lado norteamericano, siguiendo flujos de cuerpos y cosas que circulan a través de fronteras que son umbrales biopolíticos antes que líneas de demarcación geográfica. Fueron forzadas a desplazarse, pero viajan llenas de vida y de posibilidades, de afectos y deseos, como una necesidad que se abre a nuevos horizontes. Pero sobre todo, representan un éxodo respecto del rol tradicional de mujer, trazando sobre lo real líneas de desujetamiento y de cambio que son, al mismo tiempo, una experimentación con la materialidad del cuerpo y los límites de la vida. "¿Para qué queremos un hombre" –afirma una de las jóvenes obreras– "si nosotras solas ya traba-

jamos y nos ganamos nuestro sueldo y somos independientes?" (Bolaño, 2004, 586). ¿Epidemia de ginefobia? ¿O qué nombre tendrá el horror al cuerpo como lugar de afirmación, soberanía y placer? A la producción de sujetos por parte del poder, a la completa colonización de la vida, las mujeres que matan en *2666* opusieron una producción de subjetividad a partir de la vida misma, del trabajo, del lenguaje, de la cooperación, del cuerpo y la sexualidad. Son la comunidad de los que no tienen comunidad. Un corpus del delito de mujeres que matan porque son peligrosas.

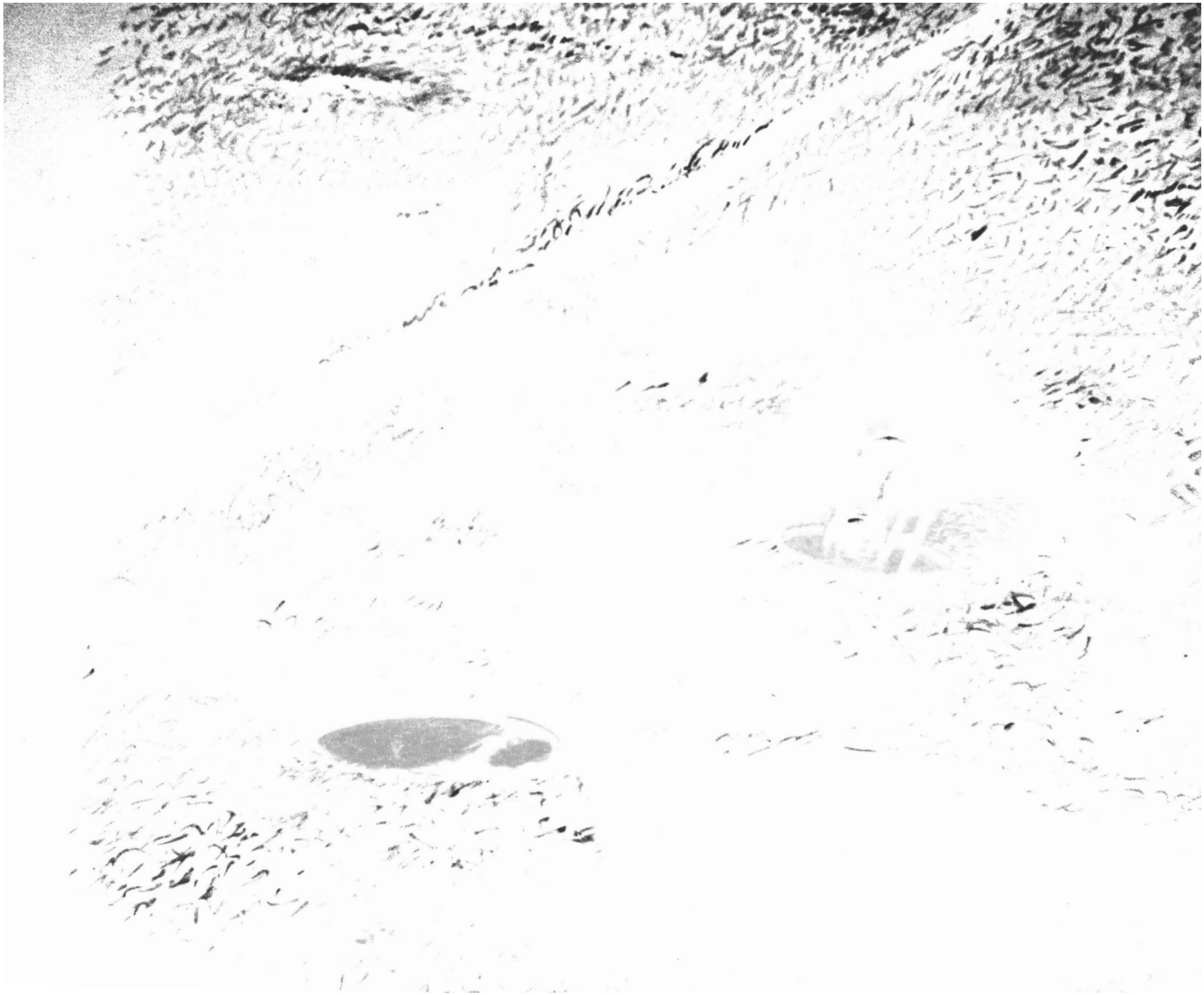
BIBLIOGRAFÍA:

BOLAÑO, Roberto. *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama, 1996.
— *La literatura nazi en América*. Barcelona: Anagrama, 1996.
— *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama, 2000.
— *2666*. Barcelona: Anagrama, 2004.
CHEJFEC, Sergio. *Boca de lobo*. Buenos Aires: Alfaguara, 2000.
ELTIT, Diamela. *Mano de obra*. Seix Barral, Santiago, 2002.
Esposito, Roberto. *Tercera persona. Política de la vida y filosofía de lo impersonal*. Trad. de Carlos Molinari Marotto. Buenos Aires: Amorrortu, 2009.
GIORGI, Gabriel. "Lo que queda de una vida: cadáver, anonimia, comunidad". *Ciberletras 17* (2007) www.lehman.edu/ciberletras
LUDMER, Josefina. *El cuerpo del delito*. Buenos Aires: Perfil, 1999.
SALZINGER, Leslie. *Genders in Production: Making Workers in Mexico's Global Factories.* Los Angeles: California UP, 2003.
SÁNCHEZ, Matilde. *El desperdicio*. Buenos Aires: Alfaguara, 2007.
VIRNO, Paolo. "The Ambivalence of Disenchantment". *Radical Thought in Italy. A Potential Politics*. Minneapolis: Minnesota UP, 2006.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA:

AAVV, "Las muertas de Juárez". *Metapolítica*. Ed. por Sergio González Rodríguez (Fuera de Serie/2003).
BAUMAN, Zygmunt. *Wasted Lives. Modernity and Its Oucasts*. Cambridge: Polity, 2004.
Beasley-Murray, *Posthegemony* : Political Theory and Latin America. Minneapolis: Minnesota UP, 2011.
BUTLER, Judith. *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence.* London, New York: Verso, 2006.
GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Sergio. *The Femicide Machine*. Trans. by Michael Oarker-Stainback. Los Angeles: Semiotext(e), 2007.
GREGG, Melissa and GREGORY Segworth, ed. *The Affect Theory Reader.* Durham: Duke UP, 2010.
HARDT, Michael. "Affective Labor". *Boundary 2* 26:2 (Summer 1999); pp. 89-100.
— and Antonio Negri, *Multitude. War and Democracy in the Age of the Empire*. New York: Penguin, 2004.
— and Paolo Virno, *Radical Thought in Italy. A Potential Politics.*
HARVEY, David. *Spaces of Global Capital*. London, New York: Verso, 2006.
MARAZZI, Christian. *Capital and Affects. The Politics of the Language Economy*. Trans. by Giuseppina Mecchia. Los Angeles: Semiotext(e), 2008.
MASSUMI, Brian. "The Autonomy of Affect". *Cultural Critique* No. 31, *The Politics of Systems and Environments*, Part II (Autumn, 1995), pp. 83-109
— (ed.), *The Politics of Everyday Fear*. Minneapolis, London: Minnesota UP, 1993.
NEGRI, Antonio. "Value and Affect". *Boundary* 2 26:2 (Summer 1999); pp. 89-100.
VIRNO, Paolo. "The Ambivalence of Disenchantment." *Radical Thought in Italy. A Potential Politics*. Minneapolis: Minnesota UP, 2006.

RESEÑAS



Sobre *¡AFUERA! Arte en espacios públicos.*

Mónica Farkas, Carolina Yedrasiak y Esteban Javier Rico

El diseño gráfico tiene una larga tradición en la producción de libros sobre arte expresada en un área disciplinar muy consolidada como es el diseño editorial. ¡Afuera! Arte en espacios públicos, es un trabajo de este género realizado en forma conjunta desde la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires para el Centro Cultural de España en Córdoba. En tanto proyecto de un Taller de Diseño Gráfico fue concebido como un proceso de intercambio y articulación entre lo académico, lo artístico y el diseño dentro del ámbito público.

La cátedra Rico de Diseño Gráfico de la FADU-UBA, desarrolló con los estudiantes un proyecto de Diseño de Identidad Editorial enfocado a la transmisión de las manifestaciones que permitieran dar cuenta de la muestra *¡AFUERA! Arte Contemporáneo en Espacios Públicos* realizada en Córdoba en octubre del 2010. Uno de los objetivos fundamentales del proyecto era expresar no solamente un registro de los eventos y las obras expuestas sino también las múltiples visiones de los espectadores y de los mismos artistas en la experiencia de la intervención en los espacios públicos. Enmarcado en una práctica pedagógica de la cátedra que propone el aprendizaje disciplinar a partir de una interacción entre diseñador y comitente con el fin de enriquecer el aprendizaje de la práctica profesional, esta actividad académica fue llevada a cabo por el equipo de profesores y más de cien estudiantes de la universidad pública. Representa la confluencia en un proyecto que posibilitó la generación de un equipo de trabajo surgido de la actividad realizada en el grado. En este sentido, la experiencia de aprendizaje curricular se constituyó en la primera etapa de la instancia de acción real; se logró así cumplir el ciclo del proceso de intercambio entre lo académico y el encargo disciplinar-profesional con un producto terminado.

Desde esta perspectiva esta experiencia permitió problematizar las relaciones entre tipologías editoriales y géneros para poner en discusión los modos específicos en los que los objetos editoriales re-presentan en éste caso un evento artístico. Si la muestra temporaria es por definición efímera, si el acontecimiento de la exposición está destinado a desaparecer nos preguntamos qué experiencias reconstruyó este proyecto editorial y cómo puso en cuestión el carácter autónomo de las obras artísticas para jerarquizar el sentido que adquirieron en el contexto de los criterios curatoriales y vivenciales de una exhibición.

La exposición

El proyecto editorial tuvo como punto de partida la exposición *¡AFUERA! Arte Contemporáneo en Espacios Públicos*. El Centro Cultural España Córdoba realizó en el mes de octubre de 2010 la Muestra Internacional de Arte Contemporáneo con la curaduría de Gerardo Mosquera (Cuba) y Rodrigo Alonso (Argentina). Se desarrolló en diversos espacios públicos de la ciudad de Córdoba y participaron destacados artistas provenientes de Brasil, Francia, Alemania, Cuba, Tailandia, Panamá, China, Guatemala, Holanda, Colombia, Inglaterra, Perú, España, Uruguay, Estados Unidos, México, Chile y Argentina.

¡AFUERA! Arte Contemporáneo en Espacios Públicos se organizó en cuatro secciones interrelacionadas:

_*Intervenciones en el espacio urbano:* de carácter efímero y realizadas por los artistas en las calles, plazas y otros sitios exteriores de la ciudad, estuvieron concebidas y producidas especialmente para los espacios seleccionados en la ciudad de Córdoba. Se trató tanto de obras físicas, que fueron retiradas una vez finalizado el proyecto, como de performances, eventos u otras intervenciones temporales. Esta sección buscó potenciar la capacidad de los procedimientos del arte contemporáneo, para acceder a un público más general, y confrontarse críticamente con el medio urbano. Cada artista invitado contó con un equipo de trabajo formado por jóvenes artistas y estudiantes locales, quienes los asesoraron y ayudaron en todo el proceso de investigación, diseño y realización de sus proyectos. El objetivo de esta sección era que los artistas trabajaran no sólo en la ciudad, sino también con la ciudad.

_*Residencias de artistas:* con el fin de articular un proyecto investigativo y la comunidad, escuela u otro ámbito social de Córdoba fueron invitados referentes como Ricardo Basbaum, Milena Bonilla, Sonia Boyce, y Mario Navarro para realizar residencias de un mes. En contraste con el carácter efímero de la obras de la sección anterior, se buscó desarrollar proyectos más sistemáticos producidos como resultado de un diálogo interdisciplinario. Los artistas seleccionados se albergaron en el espacio de residencias de la Ciudad de las Artes.

_*Exposición:* para esta sección se buscó un lugar no convencional en el que se exhibieron obras y se realizaron intervenciones específicas en un espacio reciclado para este fin, el edificio de la antigua Escuela de Artes Aplicadas. Éste se encontraba abandonado y fue rebautizado como El Panal: pinturas, instalaciones y videos intervinieron y resignificaron diversas partes del edificio. Esta sección procuró explorar las posibilidades de interacción entre el arte contemporáneo y ámbitos heterodoxos por fuera de los espacios tradicionales y legitimantes como galerías, centros culturales y museos. Al mismo tiempo se propuso activar áreas abandonadas de la ciudad con el fin de poner en discusión las concepciones de lo público presentes en nuestros usos de aquella.
_*Programa Auditorio:* a través de un conjunto de conferencias y mesas redondas de las cuales formaron parte Marc Augé, Ana María Battistozzi, Douglas Crimp, Adrián Gorelik, Lisette Lagnado y Toni Puig Picart. La muestra se propuso generar un espacio de pensamiento y reflexión para poner en escena algunos de los debates actuales que atraviesan al arte contemporáneo en relación con sus vínculos con la comunidad, los medios de comunicación, los artistas y el público.

Diseñadores, editores y curadores en diálogo: la memoria descriptiva del proyecto editorial AFUERA!

Entre los primeros desafíos que planteaba el proyecto ocupó un lugar central la pregunta sobre cómo dar cuenta desde el punto de vista del diseño editorial de la complejidad y de los múltiples aspectos que buscaba poner en escena la muestra.

Un conjunto muy extenso y heterogéneo de videos, fotografías, textos de distintos géneros (ensayos, presentaciones, descripciones, crónicas, biografías, créditos, entre otros) debía convertirse en no más de un año en lo que podemos llamar metafóricamente un caso de *arte impreso*.

Como parte de ese proceso, el relevo y análisis realizado por los estudiantes de objetos editoriales que dieran cuenta de diversas aspectos del campo artístico así como las maquetas de sus proyectos permitieron visibilizar un amplio repertorio de operaciones por las cuales un artefacto editorial es reconocido e identificado como perteneciente al amplio género de lo que podemos llamar *libro sobre arte.*

En este sentido la memoria descriptiva organizó los intercambios entre el equipo de diseño, los editores y los curadores en clave de *arte impreso* atendiendo tanto a cuestiones materiales como a conceptuales del proyecto.

Concepto editorial general

Contemplando las características y atributos de la muestra que se pretendían jerarquizar, su publicación debía contener un estilo actual y desestructurado cuyo atractivo se expresara en la selección de las familias tipográficas y sus variables, la paleta cromática, el tratamiento de las imágenes como así también en el diseño de las dobles páginas, las secciones de tal manera que construyeran una nueva experiencia de lectura y recorrido de la

muestra tanto para los que habían asistido como para los que el libro fuera su primer contacto con aquella.

Se debía dar cuenta en términos editoriales de la multiplicidad de actividades simultáneas llevadas a cabo y se diseñaría un sistema de referencias gráficas en correlación con los reenvíos y conexiones entre las secciones de la muestra.

Concepto Lado A y Lado B

- División del libro en dos partes accesibles y visibles desde las tapas.

Lado A: "Arte Contemporáneo en Espacios Públicos". Ensayos críticos;
Lado B: AFUERA! Muestra Internacional de Arte Contemporáneo en la Ciudad de Córdoba.

- Secuencia de las secciones.

Dado que el proyecto del libro sobre la Muestra de Arte Contemporáneo ¡AFUERA! se convertiría también, por la envergadura de los teóricos que participaron en el evento, en un ensayo sobre arte público para investigadores se enfatizó este aspecto a través de la organización en dos secciones que se complementan mutuamente: el lado A contiene el material teórico de las disertaciones del programa Auditorio, mientras que el lado B está

conformado por la selección realizada de la muestra en su totalidad. Esa decisión sobre la distribución del contenido tiene su correlato en un sistema gráfico tendiente a hacer accesible y comprensible la información desde un recorrido que vincule ambas partes.

Grilla, elección tipográfica, paleta cromática y misceláneas

Se optó por una grilla que permitiera mostrar la versatilidad que se esperaba asociar a cada sección reflejando el uso múltiple que tuvo cada espacio, con el fin de poder transmitir de la mejor manera posible las experiencias generadas durante la muestra; con este mismo fin se utilizaron dos modulaciones diferentes de la grilla, una para la parte A y otra para la parte B de la publicación con el objetivo de adaptarlas a las necesidades particulares de cada sección.

En la parte A, que contiene el material teórico de las disertaciones del programa Auditorio, se le dio prioridad a los textos. Para ello se moduló la grilla de manera tal que se pudiera disponer de una amplia caja de texto con una columna al margen destinada a la ubicación de imágenes que referenciaran el texto e información de conexión entre eventos, ubicación, datos biográficos y ensayos.

En la parte B, conformada por la selección realizada de la muestra, se priorizó el espacio destinado a las imágenes, se moduló la grilla para tal fin y se dispuso una columna de texto para ampliar la información brindada por las imágenes.

Las tipografías utilizadas para la publicación son: *Vista Sans, ITC Charter y Conduit.*

Se optó por la familia tipográfica *Conduit* para los titulares de todo el libro por ser considerada una tipografía clara, impactante y que ayuda a una lectura rápida. está utilizada con interletrado e interlineado negativo para acentuar el destaque de la mancha de texto.

Para el Lado A se seleccionó la tipografía *ITC Charter* por ser serif, por la óptima resolución de la unión del remate y el asta y por tener buen rendimiento y legibilidad al ser usada en textos largos.

Para el Lado B se eligió la tipografía *Vista Sans* por ser una tipografía que logra un equilibrio entre funcionalidad y expresividad; esta familia articula formas de las fuentes caligráficas con las de las *sans serif*, posee proporciones adecuadas para que la lectura sea cómoda en textos no muy extensos. Además, al utilizarla en tamaños más grandes, tiene entre otras ventajas, unas terminaciones ligeramente abultadas que rematan a modo de elegante borde.

La paleta cromática se utilizó también como otro aspecto que permitiría enfatizar la diferenciación entre la parte A y la parte B: la sección dedicada a ensayos críticos fue trabajada en blanco y negro más un color especial seleccionado, tanto para el texto como para el tratamiento en duotono de las imágenes, mientras que en la parte B, dedicada a recrear una experiencia de lo sucedido en la Muestra Internacional, se optó por la impresión a cuatro tintas para la imagen y se asignó un color para la identificación de cada sub-sección.

Como señalamos más arriba, las misceláneas seleccionadas remiten a las codificaciones de las señales viales de rutas para interactuar con las infografías y los mapas diseñados para la publicación.

Diseño de información

Con el objetivo de que el lector pudiera tener una percepción inmediata de la dimensión internacional de la convocatoria y simultáneamente pudiera ubicar los lugares de la ciudad de Córdoba dónde se instalaron y desarrollaron las obras se recurrió a dispositivos infográficos a lo largo de toda la publicación y a dos mapas. Estos últimos se concibieron a partir de las distintas relaciones escalares de cada ubicación en la ciudad de Córdoba, la Argentina y el mundo.

Las páginas se articulan gráfica y conceptualmente con aperturas de secciones en las que se retoman conceptos generales de la publicación como la codificación infográfica y cartográfica aludida.

Edición de fotografía

En cuanto a la edición de imágenes, se analizó cada caso en particular en relación al tipo de obra y al material documental disponible. Se priorizaron criterios que dieran cuenta de las especificidades del arte público.
- Obras: se mostraría lo mejor posible la obra finalizada, entera o el concepto general de la obra si ésta buscaba poner énfasis en los aspectos

Detalles editoriales de las propuestas

procesuales.
- Contexto: se jerarquizaron aquellas imágenes que permiten ver el contexto del acontecimiento de la obra, el lugar y la presencia de espectadores y/o participantes.
- Detalles: se utilizaron para señalar algún aspecto que se quisiera destacar.

En relación a este aspecto se plantearon numerosas discusiones sobre cuáles eran las imágenes más representativas de cada obra que requirieron un diálogo permanente entre diseñadores, especialistas en arte y editores.

Las fotografías se encuentran reencuadradas y retocadas digitalmente de manera detallada para nivelar los tratamientos producto las distintas cámaras y luces con las que fueron tomadas.

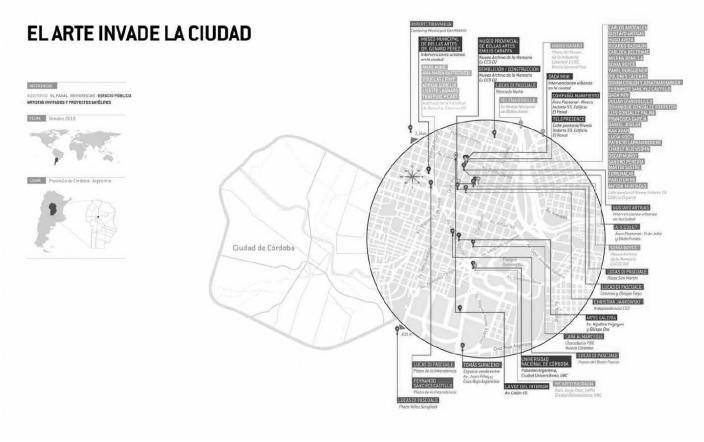
Reflexiones finales

Entre los abundantes antecedentes de libros sobre exposiciones que tensionaron la relación entre editores, curadores, diseñadores y registro podemos citar *Laboratorium*. Esta muestra fue realizada en la ciudad de Amberes, Bélgica para conmemorar el cuarto centenario del nacimiento del artista Anthony van Dyck. La ciudad fue *tomada* como escenario de un proyecto interdisciplinario que buscaba explorar las concepciones disciplinares que atraviesan tanto al laboratorio científico como al estudio de arte para interrogarse por los límites y posibilidades de los espacios en los que se produce conocimiento. La curaduría y edición del libro/catálogo estuvo a cargo de Hans Ulrich Obrist y Barbara Vanderlinden.

Para diseñar y producir el libro fue convocado el estudio Bruce Mau. En este caso, el estudio de diseño no solamente formaba parte de los créditos sino que en una de las secciones del libro, Book Machine. *Bruce Mau*, explicita:

> "Las dos principales ambiciones de nuestro proyecto, Book Machine, fueron hacer del proyecto mismo un laboratorio de trabajo y demostrar la vitalidad del libro abordando su producción como una performance en tiempo real." [1]

Para eso el estudio montó, entre junio y octubre de 1999, un dispositivo de captura masiva en uno de los espacios de exhibición con el objetivo de



Tipologías (infografía)

hacer converger el contenido y el contexto del proceso de producción de la publicación. Las dobles páginas producidas *in situ* eran exhibidas cotidianamente en las paredes reforzando el carácter performativo del proyecto.

¡Afuera! había sido pensado por los editores y curadores de la muestra no solamente como un catálogo de la exposición sino que se constituiría además en un ensayo sobre arte público. En esa dirección, durante el trabajo conjunto con los estudiantes abrimos un debate sobre las tipologías editoriales y el arte contemporáneo.

Nos preguntamos ¿Cuál es la relación singular que el arte contemporáneo establece con su propio tiempo para poder ser calificado como tal y desde qué propuestas el diseño editorial da cuenta de esa contemporaneidad?

Giorgio Agamben[2] afirma que la contemporaneidad es esa relación con el tiempo que implica adherir a éste a través de un desfasaje y un anacronismo. Desde este punto de vista, aquellos que coinciden de una manera excesivamente absoluta con la época, que concuerdan perfectamente con ella, no son contemporáneos porque, justamente por esa razón, no consiguen verla. Podemos decir que el arte contemporáneo ha desplegado una serie de estrategias tendientes a desnaturalizar y hacer visibles los dispositivos que tienden a invisibilizar el conjunto de praxis, de saberes, de medidas, de instituciones, cuyo objetivo es administrar, gobernar, controlar y orientar, en un sentido que se supone útil, los comportamientos, los gestos y los pensamientos de los hombres.

Como señala Juan Acha[3] las nociones, sentidos y significaciones de espacio son históricas y culturalmente relativas e intervienen los sentidos de territorialidad del individuo en sus distintas actividades: las íntimas, personales , sociales y públicas. Existen protocolos de distancias y de usos sociales de los espacios. El adentro y el afuera son física y culturalmente correlativos pero, para algunas personas, mantienen una relación de continuidad y para otras, una relación antagónica.

Así, el libro *¡Afuera!* visibilizaría la problematización desde los procesos de producción artística en el sentido de cómo transitamos las oposiciones por las que operan los espacios: sagrado y profano, industrial y humano, popular y elitista, urbano y rural, artístico y cotidiano, natural y cultural, entre otras.

NOTAS:

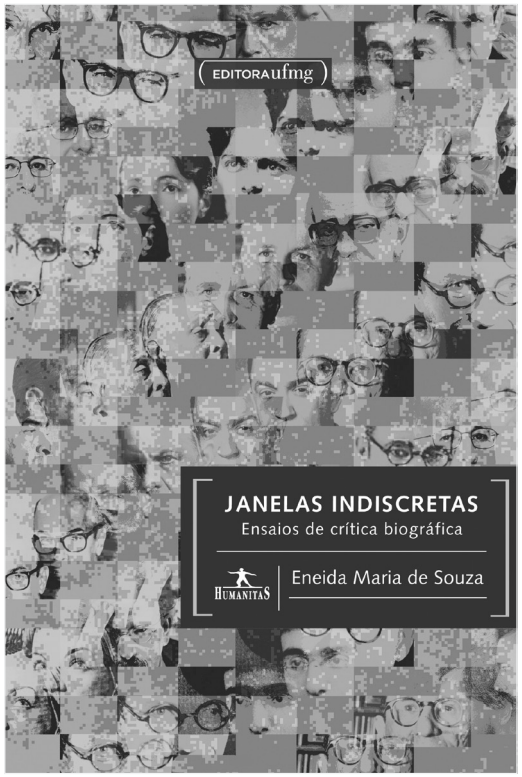
1 Bruce Mau, “Book Machine”, en: Obrist, H. U.; Vanderlinden, B.,(eds), Laboratorium, Köln: DuMont, 2001, pp. 134-145.

2 Giorgio Agamben, “¿Qué es lo contemporáneo?”, en: Agamben, G., Desnudez, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011, pp. 17-29.

3 Juan Acha, “Los Cuerpo-Objetos”, en: Acha, J., *Arte y Sociedad. Latinoamérica. El Producto Artístico y su Estructura*, México: FCE, 1981. Cap. VI , pp. 254-301.

Sobre *Janelas indiscretas. Ensaios de crítica biográfica*, de Eneida de Souza. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011

Mónica Bueno



El trabajo crítico es el oficio de un lector que amorosamente se entremete en los pliegues de la escritura de otro y, entonces, escribe. En la presentación de su libro, Eneida de Souza lo sabe: *"A reunião destes ensaios sobre crítica biográfica é o resultado de pesquisas realizadas no decorrer dos últimos anos, quando pude aprimorar questões teóricas e exercitar a criação de perfis literários"*. Los perfiles literarios a los que se refiere son una arquitectura precisa que la colega minera va construyendo con eficacia y solidez a lo largo de todo el libro. Los ensayos forman constelaciones, perspectivas que se ensamblan, se complementan y se requieren, ya que definen un modo de ver la literatura, de reconocer la figura de autor, en definitiva, de redefinir, cada vez, la vieja y siempre seductora relación entre la vida y la literatura. Eneida determina su modo particular de hacer crítica biográfica, ya que pone en cuestión un concepto que resume la relación particular de un escritor con sus libros. "La vida literaria" es su dispositivo de análisis que le permite recorrer ese lugar excepcional que construye un hombre en el mundo cuando decide que su sentido de la experiencia se encuentra en el acto de escribir.

Los primeros ensayos de corte teórico despliegan con solvencia el marco de su modo de trabajo. Su fundamento está en la condensación entre ficción y teoría, narratividad y argumento teórico. De este modo, tiene una libertad mayor que le permite asociaciones nuevas e inesperadas entre texto y contexto, obra y vida, arte y cultura. Estas relaciones, nos muestra Eneida, son siempre revulsivas y paradójicas.

Todos los artículos tienen una misma línea de investigación que cons-

truye cada objeto con la delicadeza de un miniaturista. Mário de Andrade, Cyro dos Anjos, Fernando Pessoa, Silviano Santiago, Jean-Paul Sartre y Bernardo Carvalho, Carmen Miranda, Italo Svevo, Caetano Veloso y Chico Buarque, entre otros, son los nombres propios que designan la forma de cada ensayo. La heterogeneidad del registro tiene un punto de inflexión: la vida de Eneida de Souza. Nosotros no sólo leemos la perspectiva particular de una crítica, sino que leemos su itinerario biográfico, las huellas de una escritura que hace el relato de su propia vida literaria, de su vida puesta en obra, al decir de Agamben. Entonces la perspectiva es múltiple y, como en las damas de Avignon, vemos el caleidoscopio de imágenes que Eneida nos dona. En "La crítica biográfica" muestra las claras diferencias y reconoce los errores interpretativos de un modo craso de vincular los acontecimientos de un autor con los hechos ficcionales; en "Janelas indiscretas" describe la complejidad tensional entre lo privado y lo público en la vida de un escritor contemporáneo y muestra con eficacia cómo un crítico debe redefinir su arsenal cada vez que intente acercarse a una "vida literaria". Para Eneida, los conceptos de "hipermoderno" y "efímero" son fundamentales en este sentido. Asimismo, el archivo resulta otro modo productivo de trabajo. De esta manera, despeja la noción de archivo de una visión conservadora y le otorga a la crítica genética un maridaje productivo con la crítica biográfica. Es la noción de laboratorio la que intercede entre esas dos miradas. La vieja figura del coleccionista sale de la impronta tradicional para tomar una dimensión nueva (benjamineana), productiva.

En este sentido, la presentación de un escritor tan singular como Italo Svevo devela la marca literaria que siempre se coloca en el lugar incómodo, en este caso, con respecto al psicoanálisis y el realismo. Del mismo modo, describe la productividad del "dislocamiento" como ejercicio vital y escriturario de extranjería por parte de Jean-Paul Sartre. Con su ensayo sobre Pessoa, Eneida redobla la apuesta al concluir que la estrategia del poeta portugués inaugura una poética original *"elegendo a norte do autor como principio básico, multiplicando-se em heterónimos e reiterando a perdida do sujeito no meio de outras vozes"*. En el modo de leer el cuento de Borges "La memoria de Shakespeare" encuentra las marcas de "la asignatura Borges". Utopía y tradición constituyen una ecuación que define no sólo la literatura de Borges, pues forman parte de la literatura postborgeana: la herencia produce efectos intelectuales sumamente interesantes. Su ejemplo es, por supuesto, Silviano Santiago.

Cyro dos Anjos es un escritor revulsivo que -muestra Eneida- en su novela *El amanuense Belmiro* se inscribe en una genealogía donde la imagen literaria sustituye la imagen real del autor.

"O avesso da escrita. Intelectuais ao serviço de JK" es un artículo polémico, ya que aborda una de las cuestiones más interpeladas sobre la figura del intelectual tal como es su relación con el poder. En este caso, Eneida se refiere a los intelectuales brasileños que trabajaron directamente con Juscelino Kubitschek tanto como gobernador de Minas entre 1950 y 1955 como presidente de Brasil entre 1956 y 1961. Autran Dourado y Murilo Rubião son los escritores elegidos para describir esa compleja relación entre literatura y política.

Sobre *Janelas indiscretas. Ensaios de crítica biográfica*, de Eneida de Souza.

Una ciudad es una alegoría de cualquier relato de vida; en "Memoiras imperfeitas" nos cuenta cómo Pedro Nava y Sonia Lins tienen puntos de vista encontrados respecto de la sociedad de Belo Horizonte.

Mário de Andrade ha sido un autor fundamental en el trabajo crítico de Eneida de Souza. En este libro le dedica cuatro artículos que, desde diferentes puntos de vista, presentan la obra y la vida del gran escritor modernista. El primero, aborda la plasticidad del extraordinario personaje-autor que inventa Mário y reconoce en el trabajo del artista Arlindo Daibert un modo particular de la biografía que funde lo ficcional con la experiencia vivida tanto del escritor cuanto del propio artista. En "Macunaíma de Andrade" asistimos a un modo original de dar cuenta de la "vida literaria" de Mário. "Amizade modernista" aborda la importancia de la correspondencia para entender el modernismo y la relación entre Mário y Oswald de Andrade. La edición de las cartas a cargo de Silviano Santiago y Lélia Frota Coelho es celebrada por Eneida como un acontecimiento fundamental. Lo muestra. De esta manera, pone sobre la mesa las marcas de la tradición, tanto local y cuanto universal, la colocación de un escritor, las particularidades del contexto cultural y político como fundamentos de la constitución de la figura de autor. El siguiente trabajo, justamente referirá el particular uso de la tradición que un escritor siempre hace. Paradójico llama al modo en que Silviano Santiago se posiciona frente a toda la tradición cultural y, en particular, frente el modernismo y a Mário y Oswald de Andrade. Nos muestra con eficacia cómo su posición de crítico (derrideano y borgeano al mismo tiempo) le permite a Silviano ver los resquicios del pasado y anudar formas perdidas con huellas evidentes. La alegría y la donación son las notas que Eneida encuentra en la lectura que Silviano hace de Mário; lectura irreverente que descoloca, como bien nos enseñó Borges, los lugares sólidos de la tradición.

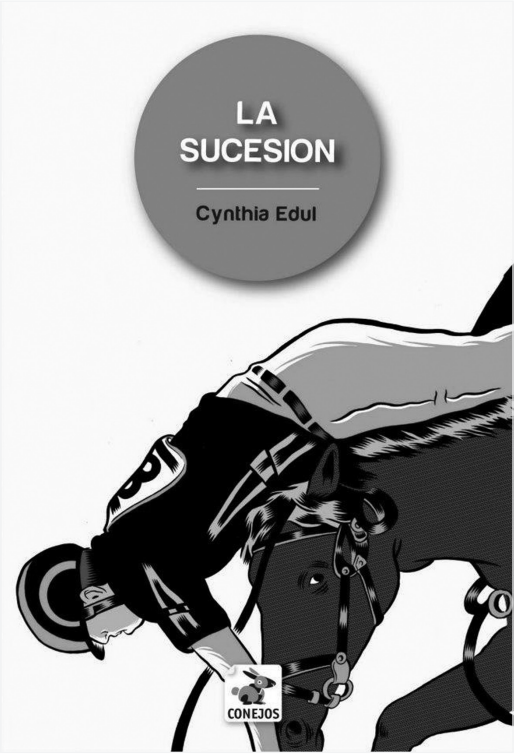
El último de los trabajos sobre Mário discute la relación entre el modernismo y la cultura popular. Ya podemos avisarles a nuestros lectores: todo el libro se engarza de una manera sutil y eficaz. Si lo popular es el punto de ensamble del ensayo sobre la mirada del modernismo que Silviano Santiago tiene como crítico, en los ensayos siguientes Eneida nos llevará a los hitos fundamentales de la cultura popular brasileña. El primero de sus textos, "Carmen Miranda. Do *kitsch* ao *cult*", define la particular representación que la imagen de la artista tiene delineada en dos momentos: como constructo *kitsch* de lo nacional que deviene, en un segundo momento, objeto que permite revisar la posición de esa figura en la construcción de identidades heterogéneas por parte de algunos intelectuales. En el segundo trabajo sobre Carmen Miranda, "O tic-tac do meu coracao", aborda directamente la categoría de mito en relación con la identidad nacional. El próximo ensayo analiza la resignificación que el Tropicalismo y el Cinema Novo hacen de la cultura popular y de sus figuras. Los nombres propios que toman ese camino son Glauber Rocha, Caetano Veloso y Chico Buarque, entre otros. La reseña sobre la novela de Bernardo Carvalho, *O filho da mae*, le permite preguntarse por la colocación particular de un autor brasileño en la actualidad. Al mismo tiempo, su título "Espelho de tinta" (referencia al libro de Michel Beaujour, homenaje al cuento de

Borges), esto es, la literatura como destino, es el indicio final de este relato autobiográfico cifrado en el que se constituye este libro.

El último trabajo de Eneida cierra el sutil enhebrado del libro de una manera particular. Sus ensayos de crítica biográfica toman un nuevo giro: la marca de la propia vida. La historia personal es ahora relato de infancia y la escena está fundada en el recuerdo. Un yo que aparece, como una epifanía, y fusiona el sujeto que escribe y el sujeto que vive. Nos lo dice claramente en el prólogo, el libro tiene un objetivo común: *"enlaçar as múltiples paixões que regem tanto a vida como a literatura"*. La propia historia es, entonces, la última ventana por la que podemos espiar y ser indiscretos, como Eneida. El recuerdo de sus siete años es una huella de su vida literaria: *"Tinha sete anos e pela primeira vez começava a aprender a escrever e a ter noção do espaço branco da página"*. El mundo se yergue contundente en la experiencia de esa nena que aprende rápidamente que la lectura es un gesto solitario. Los libros de Monteiro Lobato, las composiciones de la escuela, el piano, el suicidio de Getúlio Vargas, la muerte de Eva Perón y la de Carmen Miranda, las revistas y las historietas, el saber exótico de las frutas extranjeras (entre ellas el durazno argentino, nos aclara) son los objetos de ese universo de la infancia que determinan su destino de escritora.

Sobre *La sucesión*, de Cynthia Edul. Buenos Aires: Editorial Conejos, 2012

Claudia Torre



Cuando se empieza a leer *La sucesión*, se entra de la mano de una nena perdida en la noche costera. El mundo de los juegos electrónicos la arropa, le enseña un código, pareciera que la prepara para la construcción de los gestos nuevos que deberá desarrollar a futuro, en un juego perverso, muy amoroso, intenso.

En un tono aubiográfico arrasador, Cynthia Edul nos lleva al mundo de las pasiones de la familia de un jugador compulsivo observado por los ojos exhortos de su hija menor. Sin embargo, no hay en esta novela una sola gota de autocomplacencia, de victimización, de moralina, su red de adjetivación es leal a un estricto distanciamiento.

La figura del padre, ese padre: el visionario, el hombre del saco blanco, el monstruo diabético de piel pálido-verduzca, el observador del balcón-terraza munido de prismáticos e inalámbrico se construye con materiales simples y, al mismo tiempo, contundentes. La narradora cuenta la historia, pero también cuenta los árboles de la avenida Libertador, los puntos del halo de luz que se filtran por la cortina americana, cuenta los números del juego de su padre, treinta y tres por ciento para cada hijo, tres, negro el treinta y tres. Y hasta el cero, pero sabemos, si leemos a Cynthia Edul, que cuando la bola cae en el cero cambia la mano. Casi nadie juega al cero, dice la narradora, casi nadie juega al grado cero de la escritura.

Puede leerse en las páginas de *La sucesión*: “Las olas que teníamos por delante, obturaban mi visión y el verde oscuro del mar agudizaba el dolor de mi estómago. Vení, papito, dijo entonces mi padre y me llevó a pararme delante de él. Sostené el volante con papá, sostené fuerte. Di un paso y

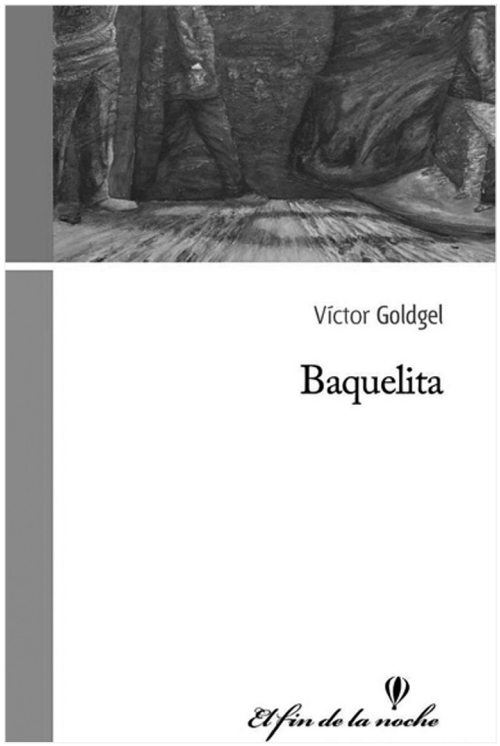
tomé con fuerza el volante buscando aferrarme de esa manera a alguna forma de salvación. Entre las olas, ya no éramos nada". Leer *La sucesión* es preguntarse ¿qué es un padre? ¿quién es un padre? O incluso ¿qué ha hecho el patriarcado con los padres? Porque en cada línea de la novela de Cynthia Edul puede leerse esta pregunta. Su respuesta es impiadosa y al mismo tiempo conmovedora hasta la masmédula. La novela tiene un ritmo intenso pero no cae en las demagogias de la velocidad excesiva, de la adrenalina del relato, del zapping posmoderno, de la fragmentariedad que parece que todo lo explica y sirve para todo. Aun teniendo todos los elementos para ello, Cynthia Edul escribe una novela entera, pareciera que escribe toda la vida entera, y uno piensa cuánto le debemos todavía en nuestros narradores actuales al realismo clásico, a sus descripciones detenidas, a sus perfiles psicológicos, a sus sinécdoques significantes. Porque es en ese registro y a través de una argamasa autobiográfica que Edul -que hasta se permite pincelar etnográficas para contar la década del 80 en Punta del Este o la alta sociedad empresarial de los ´90- , hace también su apuesta: un relato lineal, claro, directo, de factura espesa y que no deja de lado lo que alguna vez pudimos cuestionarle a la escuela realista: el documentalismo. Porque *La sucesión* es además un relato documentado y profundamente analítico y argumentativo. Se trata de la familia que, como unidad y escala, vuelve una y otra vez sobre las obsesiones de esta autora no sólo en materia literaria, sino también en su dramaturgia (*Miami* y *Adónde van los corazones rotos*). En esa familia está el espacio mundo, Cynthia Edul articula playas y vacaciones, departamentos y trámites urbanos, dinero, amistades, vértigos, expectativas, incertidumbres.

El padre. Es en su nombre que esta novela se escribe y se inscribe, porque como dice el texto: las deudas las hereda la sucesión.

Todo el relato va hacia una verdad para hacernos saber que esa verdad, esos destellos insignificantes, no existen. La verdad es el relato mismo y no un enigma a descifrar. El texto termina con una referencia a los números de su padre, en comprobantes, apuestas, pérdidas, números con iniciales que fueron la lengua con la que de alguna manera él mismo contó el relato de su vida. Leer *La sucesión* es ir de la mano de la niña, acompañarla a registrar, reconocer, homenajear, enjuiciar y triturar la lengua de su padre. Canibalismo, deglución, liturgia de la literatura. Una novela que se escribe en el nombre del padre, de la hija, del Espíritu Santo. Amén. *La sucesión*, una gran apuesta a la literatura y a lo que vendrá.

Sobre *Baquelita*, de Victor Goldgel. Buenos Aires: El fin de la noche, 2011

Diana Klinger



Durante la construcción de un complejo de torres comerciales, Tomás Andrada, un arqueólogo catedrático de la universidad, encuentra un inmenso cementerio clandestino. El descubrimiento provoca una pugna entre la empresa que tiene la concesión de las torres y los intereses arqueológicos, en la que intervienen jueces y periodistas. Al mismo tiempo, un abogado lo contacta para ir atrás de una supuesta herencia de familia, una familia española de apellido Andrade. Tomás no tiene ninguna información sobre sus antepasados, y sospecha que se trata de un embuste ("el tipo está tratando de vendernos un vuelo charter con hotel cuatro estrellas", le dice a Sofía, su mujer) y, sin embargo, cae en la tentación de querer "desenterrar" también su historia familiar.

Así se va sumergiendo en una trama desopilante, que linda permanentemente con el absurdo, pero que lo va envolviendo y arrastrando a un laberinto sin salida. "Era como entrar a un sueño, pero al de otro", piensa a cierta altura Tomás. Y es eso mismo que parece acontecer con el lector, la sensación de estar entrando en un sueño delirante en el cual no conocemos a nadie, pero al mismo tiempo no queremos salir porque la curiosidad nos mata. Es que la habilidad de Victor Goldgel para la construcción ficcional es impactante. Se trata de un mundo ficcional perfectamente autónomo, saturado de humor y de frases inteligentes, pero erigido sobre un escenario real, que va desde el Tigre hasta la Casita de Tucumán, pasando por el imaginario pueblo San José de Quitilipi, lo que hace que todo parezca aun más paradójico e irónico.

En este mundo se cruzan actores con narcotraficantes, jueces con

arqueólogos, periodistas con borrachos, aristócratas genealogistas y habitantes de un pueblo olvidado del norte con mafiosos y drogadictos. Es una narrativa hecha de montaje de escenas en que cada "corte" parece minuciosamente estudiado para mantener la curiosidad y atención del lector. Además de la trama inteligente, brillan los detalles y las frases perspicaces. "Era una tranquilidad extraña, como si la suerte se hubiera tirado a dormir una siesta y dejado en el aire la moneda en la que se jugaba su destino", dice, por ejemplo, el narrador en un momento.

Especialmente seductores son los fragmentos en que Tomás discurre sobre la relación de las palabras con el mundo, sobre la extrañeza del lenguaje y de las cosas mismas. Así Tomás separa "su mundo" del otro, "en el que le tocaba vivir". "Todas las palabras del mundo se volvían extrañas si se pronunciaban muchas veces. Ese descubrimiento lo fascinó, lo llenó de pavor y lo llenó de poder: él mismo era brujo, y, si por el momento no podía transformar a los príncipes en ranas, sí podia en cambio quitarle su normalidad a cualquier objeto sobre la tierra". De hecho, es lo que ocurre con casi todo en esta narrativa (perder su normalidad). Tomás va adentrándose, por casualidad, impericia o mala suerte, en un submundo delirante en que lo extraño y lo familiar, lo auténtico y lo inauténtico, terminan por ser indiferenciables.

Con esos elementos (un arqueólogo en busca de su propio pasado y del de la Nación) podría esperarse una narrativa llena de *clichés*, y eso es algo de que *Baquelit*a carece por completo. También llama la atención la agudeza en la construcción de los personajes, que son muchos y sorprendentes. De manera que "joven" o "iniciante" son dos adjetivos que, si bien corresponden a la realidad biográfica de Victor Goldgel en cuanto escritor, no caben en lo más mínimo para pensar su narrativa: madura, sólida, segura. Recuerda, por momentos, a Osvaldo Soriano, a Roberto Arlt, a Cesar Aira. Y, sin embargo, tiene una voz propia, original.

Una vez que reconoce el fracaso de su expedición al pasado, Tomás se encuentra "confinado al presente", "un presente rígido y definitivo como un sarcófago". Si el camino al pasado es un laberinto sin salida, por otro lado, "el presente, por supuesto, es inabarcable", pero, como dirá el narrador, "¿qué cosa no lo es?" Ese es, en definitiva, el efecto más interesante de esta novela, en la que el sentido de buscar respuestas desenterrando muertos podría ser profundo (y por eso mismo trivial, trillado) pero, aquí, profundidad y superficie se intersectan sin jerarquías. Así, el sentido termina siendo como una copia mala o inauténtica del sentido, un sentido clandestino.

Normas para o envio de colaborações:

1. A Revista Grumo aceita colaborações para o seu próximo número. Todos os textos enviados serão submetidos a análise, de responsabilidade de seus editores.

2. As colaborações deverão ser encaminhadas em Word no formato doc com o nome do autor (por exemplo, Azevedo.doc) ao endereço eletrônico: grumo@salagrumo.org

3. No arquivo, além do texto, o autor deverá enviar: um resumo na língua do texto e outro em inglês de até 5 linhas, as palavras-chave na língua do artigo e em inglês e um mini-currículo do autor, também de até 5 linhas.

4. Quaisquer dúvidas poderão ser enviadas para: grumo@salagrumo.org

Normas para editoração do texto:

1. Cada proposta de publicação deverá conter um número máximo de páginas, especificado a seguir.

Ensaio: máximo de 15 páginas
Resenha: máximo de 5 páginas

2. A proposta deverá ser enviada em fonte Times New Roman, corpo 12, espaço 1,5, papel A4, com alinhamento justificado ao longo de todo o texto.

3. Nas "Referências bibliográficas", no final do texto, o nome dos livros ou periódicos devem ser grifados em itálico. Títulos de capítulos ou artigos devem estar em redondo e entre aspas duplas, seguindo os modelos abaixo:

Terán, Oscar. "Tiempos de memoria". In: Punto de vista, XXIV, No 68, 2000, pp.10-12.

Yúdice, George. "Marginality and the ethics of survival". In: Ross, Andrew (ed.). Universal Abandon? The Politics of Postmodernism. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1989, pp.214-235.

Moreiras, Alberto. A Exaustão da Diferença: a política dos estudos culturais latino-americanos. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

4. Todas as citações de até 4 linhas devem ser feitas no corpo do texto e entre aspas duplas. Entre parênteses, logo depois da citação, devem vir, separados por vírgulas, o sobrenome do autor, o ano de publicação do livro e o número da página de onde foi retirada a citação. Ex.: (Moreiras, 2001, 28-29)

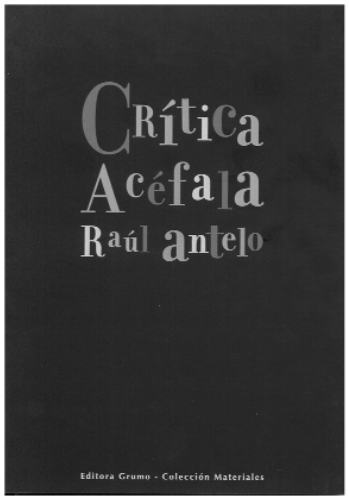
5. Se a citação ultrapassar as 4 linhas, deve vir destacada do corpo do texto, em fonte Times New Roman, corpo 10, sem recuo e sem aspas.

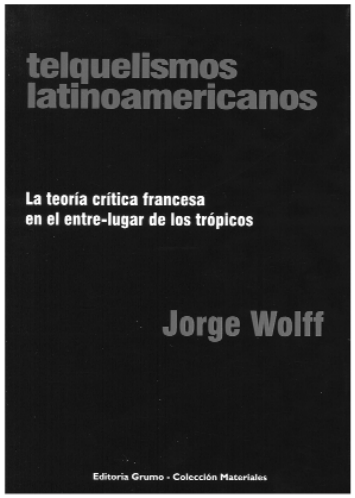
6. As notas devem vir no final de texto.

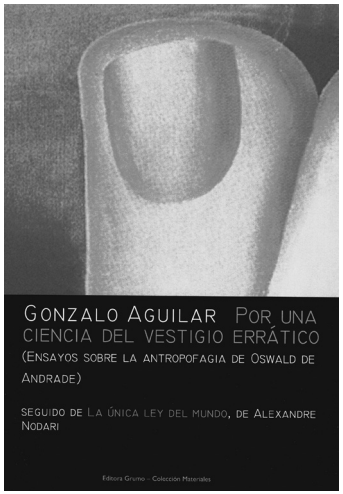
7. Ilustrações e figuras devem estar em definição de pelo menos 300 dpis.

Publicaciones Editora Grumo

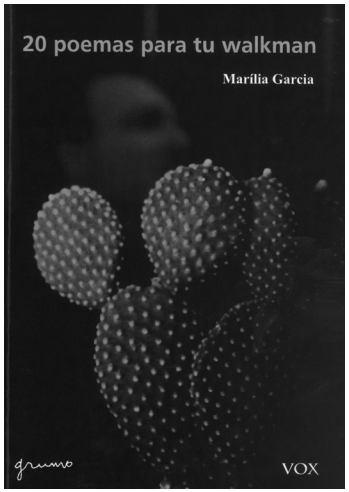
Colección Materiales





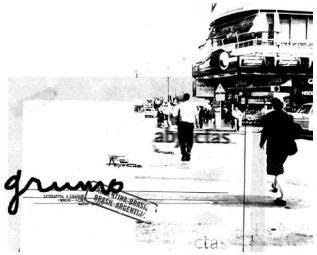


Colección Gandula

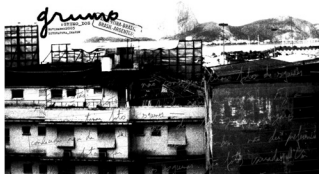


Números anteriores

Número 1 - Março 2003



Número 2 - Novembro 2003



Número 3 - Outubro 2004

Número 4 - Outubro 2005

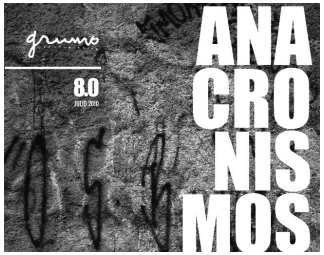
Número 5 - Outubro 2006

Número 6.1 - Outubro 2007

Número 6.2 - Outubro 2007

Número 7- Dezembro 2008

Número 8 - Julho 2010



Número 9 - Abril 2012

grumo

www.salagrumo.org